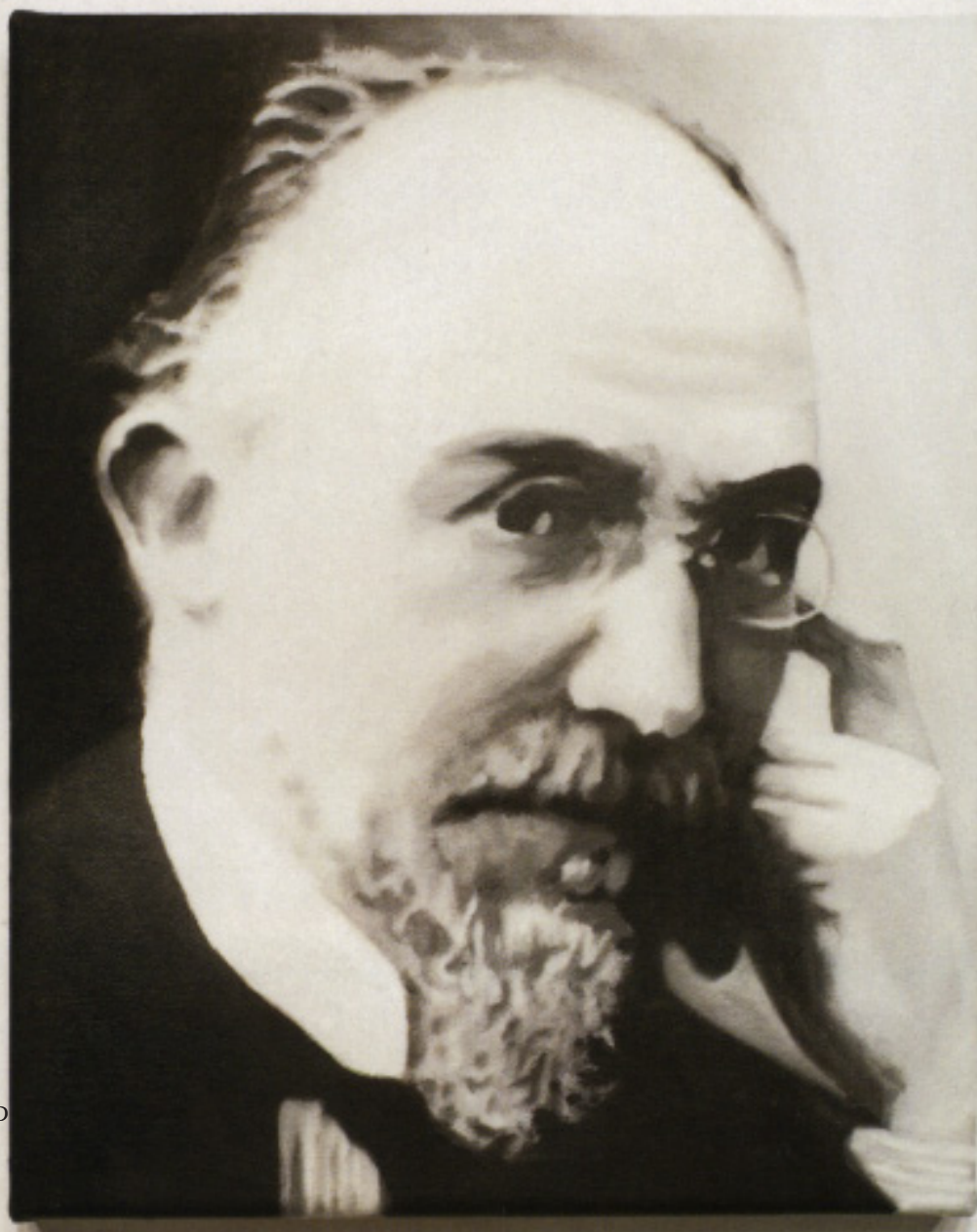


PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 25 numéro 2
automne 1997



Collaborateurs

Claude DAUPHIN

Moniques DESROCHES

Jean FISETTE

Ghyslaine GUERTIN

Jean-Jacques NATTIEZ

Danièle PISTONE

Stéphane ROY

Hors dossier

Françoise PAROUTY-DAVID

Diane TURCOTTE

Iconographie

Jean-Pierre SÉGUIN

présenté par Jean-Pierre VIDAL

Musique et procès de sens



PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale. Le Fonds **FCAR** a aussi accordé à *Protée* une subvention accrue pour les trois prochaines années. L'équipe scientifique, administrative et artistique de *Protée* remercie les instances et le personnel du Fonds **FCAR**, sans lequel rien ne serait possible.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy.

Responsables du présent numéro : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Page couverture : **Portrait d'Erik** de Jean-Pierre Séguin, 1997 (huile sur toile, dimensions variables, objets et tablette de métal).

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)

États-Unis : 15\$

Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité
de Ghyslaine Guertin et Jean Fisette



Portrait d'Erik est une œuvre
originale de Jean-Pierre Séguin
produite spécialement pour illustrer
la page couverture de ce numéro.

Musique et procès de sens

Présentation / *Ghyslaine Guertin et Jean Fisette* 4

DE LA SÉMIOLOGIE GÉNÉRALE À LA SÉMIOLOGIE MUSICALE.

L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy / *Jean-Jacques Nattiez* 7

LIEUX ET ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE AU TEMPS DES ENCYCLOPÉDISTES / *Claude Dauphin* 21

DU PLAISIR DE LA MUSIQUE: sens et non-sens.

Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792) / *Ghyslaine Guertin* 37

JEAN-PIERRE SÉGUIN

présenté par Jean-Pierre Vidal: *La déférence ironique* 44

MAURICE RAVEL: DU TEXTE AU PARATEXTE / *Danièle Pistone* 55

UNE GRAMMAIRE GÉNÉRATIVE.

Au-delà des frontières du système tonal / *Stéphane Roy* 61

REGARDS CROISÉS DE L'ESTHÉTIQUE ET DE L'ETHNOMUSICOLOGIE /

Monique Desroches et Ghyslaine Guertin 77

FAIRE PARLER LA MUSIQUE... À propos de *Tous les matins du monde* / *Jean Fisette* 85

Hors dossier

SUR LES TRACES DE L'OUBLI.

La mémoire au cinéma et le travail du spectateur / *Diane Turcotte* 99

LA GÉNÉRATION DE LA RUPTURE:

le récit d'émancipation féminin des années 70 en France / *Françoise Parouty-David* 106

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 116

NOTICES BIOGRAPHIQUES 118

Musique et procès de sens

La musique signifie-t-elle? Et si oui, de quelle façon?

Cette question hante la réflexion sur l'esthétique depuis la plus haute Antiquité, touchant toutes les formes artistiques, allant des arts plastiques à la production littéraire, en incluant évidemment la musique. La signification dont il est question ici pose une question trop abrupte pour qu'une réponse puisse être apportée directement; la réflexion qui est ainsi amorcée passe par la médiation d'une notion voisine, celle de *mimésis*, cette articulation qu'Aristote plaça naguère au centre de sa *Poétique* et que la tradition occidentale a incessamment replacée au cœur de toutes ses poétiques, sous sa formulation latine d'*imitatio*. Et si cette question de la *mimésis* semble s'inscrire avec grâce au cœur des arts visuels ou encore dans la portée du regard de la poésie et du récit, la musique semble, par contre, opposer une forte résistance à ce postulat d'une capacité imitative qui représenterait un incontournable, une nécessité théorique, tel un noyau dur. On comprend que la réflexion fondant la modernité dans les arts ait opposé à cette notion de *mimésis* cette autre notion qui lui est, sinon contradictoire, du moins divergente, celle de *sémiosis*.

La question posée au début devient plus complexe, appelant à des nuances infinies; on pourrait vraisemblablement la reformuler ainsi: si la musique, à la différence des arts visuels ou littéraires par exemple, n'a pas un accès immédiat à quelque forme de représentation, de quelle façon arrive-t-elle à signifier? Puis, si la musique signifie quelque chose, c'est-à-dire si elle se donne un référent à propos duquel elle énonce des propositions, cet objet peut-il être autre chose qu'elle-même? Les premiers théoriciens de la musicologie ont répondu par une position de principe affirmant péremptoirement l'autotélisme du langage musical, inaugurant ainsi la position d'une modernité formelle qui devait, par la suite, émigrer dans les autres formes de l'activité artistique. Qu'en est-il aujourd'hui? En ces temps où l'on déborde la modernité, cette question devait être posée à nouveau.

En faisant appel aux collaborateurs de ce numéro de *Protée*, nous leur soumettions cette question en assortissant la présentation de quelques voies de réponse, voire de quelques suggestions. De façon plus précise, nous proposons que la signification se définit assez simplement dans les relations que la musique entretient avec d'autres formes symboliques, chacune des représentations devenant l'interprétant des autres. La totalité virtuelle de ce réseau de représentations-interprétants constitue un ensemble sémiosique insaisissable exhaustivement et donc ouvert sur des possibles encore insoupçonnés; c'est précisément pour cette raison que ce réseau est porteur de significations. Notre titre «Musique et procès de sens» désigne ce caractère ouvert, dynamique et, à la limite, polémique de la question de la signification de la musique.

Ce que nous proposons au lecteur, ce sont des contributions qui nécessairement adoptent différents points de vue. Une lecture minutieuse de ces textes révèle cependant qu'au-delà de la

grande diversité entre les postulats ou les hypothèses qu'ils avancent, les objets qu'ils analysent et les problématiques qu'ils construisent, les questions fondamentales qu'ils abordent demeurent les mêmes.

Par exemple, le débat sur la capacité représentative de la musique pourrait constituer un fil pour la lecture de ce numéro: si ce fut là le cœur de discussions animées dans la France des Lumières, cette même question se retrouve autant dans le traitement que Pascal Quignard suggère d'apporter aux pièces pour viole de Monsieur de Sainte-Colombe au XVII^e siècle que dans la problématique de la construction de la musique atonale du XX^e siècle.

Cette question apparaît également fondamentale dans les réflexions plus théoriques qu'effectuent certains textes du numéro sur le thème de la sémiologie musicale ainsi que sur celui de la rencontre inopinée de l'esthétique et de l'ethnomusicologie. D'une façon moins abstraite, les rencontres du texte et de la musique chez Ravel viennent relancer, sous un autre aspect, ce même débat.

Le texte de Jean-Jacques Nattiez quant à lui pose la question d'une façon directe: la musique est-elle une sémiotique? Et la réponse qu'il donne est on ne peut plus claire: il propose une explication détaillée du modèle ternaire célèbre, fondé par Jean Molino, où s'enchaînent les positions stratégiques des analyses poïétique et esthétique, puis celle du niveau neutre. L'un des caractères intéressants de cette modélisation c'est que malgré l'apparente proximité avec le modèle de la communication, ce sont en réalité les modalités d'existence des objets appartenant à l'ordre symbolique qui y sont interrogées. Cette modélisation est mise à l'épreuve sur *La Cathédrale engloutie* de Debussy.

Claude Dauphin explore dans son texte les *Lieux et attributs de la musique au temps des Encyclopédistes*. Il met en scène l'un des débats les plus ardues qu'ait connus le Siècle des Lumières, où s'opposaient deux conceptions contradictoires, l'une revendiquant une spécificité française articulée autour d'une capacité représentative de la musique, comme en fait foi l'œuvre de Jean-Philippe Rameau, alors que l'autre, soutenue particulièrement par Jean-Jacques Rousseau, en appelait à l'expérience italienne et définissait l'expression des sentiments comme la seule figuration qui serait accessible à la musique, comme si celle-ci ne pouvait se donner comme objet qu'une vie intérieure faite des mouvements pulsionnels de l'affect. Ce débat fut central dans la France prérévolutionnaire et, curieusement, en adoptant une perspective historique, on a l'impression de se trouver devant cet autre débat qui, un siècle plus tard, allait opposer les Modernes aux Romantiques. À vrai dire, les questions actuellement posées sur la musique et sur les conditions de la signification ne nous semblent pas non plus éloignées de ce débat.

Ghyslaine Guertin nous fait part d'une découverte importante des dernières années, soit un essai de musicologie (si l'on peut se permettre cet anachronisme) dû à un philosophe compositeur violoniste du XVIII^e siècle qui s'était engagé lui aussi dans le débat sur la capacité représentative de la musique, Michel-Paul-Guy de Chabanon. Le texte de Mme Guertin nous permet de découvrir quelques prises de position extrêmement modernes: *l'oreille est le seul fondement du plaisir de la musique* ou, pour reprendre une formulation inverse, *la musique plaît indépendamment de toute imitation* pour la raison bien simple que *l'oreille [...] comme la vue, l'odorat, le toucher possède ses*

propres sensations voluptueuses et ses jouissances immédiates. On saisit ainsi le sens du titre de ce texte: *Du plaisir de la musique: sens et non-sens.*

Dans *Maurice Ravel: du texte au paratexte*, Danièle Pistone explore d'une façon minutieuse l'ensemble des annotations linguistiques qui accompagnent la partition musicale du musicien: titres, dédicaces, épigraphes et notations auxiliaires. L'auteure suggère que ces quelques éléments linguistiques révèlent, à la façon de la pointe d'un iceberg, des pulsions contradictoires animant de l'intérieur la vie de Ravel, lequel pourtant se présentait lui-même à ses plus proches amis comme un personnage réservé et doté d'une très grande maîtrise de soi.

Stéphane Roy nous propose, avec *Une grammaire générative au-delà du système tonal*, un texte dont le caractère technique tranche avec les autres contributions de ce numéro puisqu'il introduit la problématique du dépassement, opérée depuis plus d'un siècle, du système tonal. Cette rupture dans la facture même de la musique força la prise en compte de divers facteurs d'ordre sémiotique qui, s'ils concernent la musique dans l'immédiat, n'en touchent pas moins toutes les autres sémiotiques. Que l'on interroge la présence et la fonction de la grammaire pour la composition ou, encore, pour saisir la question de la signification d'une façon plus spécifique, que l'on remette en cause l'abolition, dans le passage à la modernité, d'un principe de hiérarchie entre les différents matériaux du tissu harmonique constituant la grammaire de référence, c'est non seulement à la musique que ces interrogations s'adressent mais aussi aux productions sémiotiques de la littérature ou des arts plastiques. C'est que cette réflexion accède à la question qui paraît essentielle, celle de la légitimité de la présence de l'émotion dans les préoccupations du compositeur et, en général, du créateur.

Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, avec *Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie*, proposent de conjuguer deux problématiques extrêmement différentes: un corpus de textes classiques portant sur les questions d'esthétique (distinguant notamment les notions de jugement, d'attitude et de conduite) est confronté à une problématique tout à fait imprévue dans un pareil contexte, celle qui surgit d'un ensemble d'analyses ethnomusicales portant entre autres sur des expériences musicales propres à des Martiniquais d'ascendance tamoule. Au terme de la démarche, il s'avère que l'esthétique et l'ethnomusicologie ne peuvent se rejoindre que sur la scène d'une sémiotique musicale.

Jean Fisette interroge la capacité représentative du signe, en le situant dans une perspective peircéenne: *Comment faire parler la musique?* La démarche du théoricien se joint à celle du musicien et du mélomane pour entrer en musique, dans un lieu où elle est doublement représentée, dans *Tous les matins du monde*, récit, texte et scénario de Pascal Quignard, production cinématographique d'Alain Corneau, musique de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais, interprétation musicale de (et sous la direction de) Jordi Savall. Après s'être fait l'interprète de cette longue chaîne symbolique, Jean Fisette est conduit à reformuler la question initiale qui deviendrait maintenant: *Comment la musique rend-elle possibles le langage, l'échange et la signification?*

Ghyslaine Guertin et Jean Fisette

LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE

DE LA SÉMIOLOGIE GÉNÉRALE À LA SÉMIOLOGIE MUSICALE

L'EXEMPLE DE *LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE* DE DEBUSSY¹

JEAN-JACQUES NATTIEZ

LA SÉMIOLOGIE N'EXISTE PAS

La sémiologie n'existe pas pour deux raisons étroitement reliées :

- 1) les investigations qui, depuis la fin du XIX^e siècle, se sont donné le label sémiologique, se réclament d'orientations épistémologiques diverses et ont un passé scientifique extrêmement varié ;
- 2) personne ne semble avoir proposé un paradigme d'analyse suffisamment cohérent, un corpus de méthodes universellement accepté, pour que l'on puisse parler de LA sémiologie comme d'une discipline autonome et homogène.

On pourrait objecter que la linguistique, par exemple, qui a été étroitement liée à la réémergence des préoccupations sémiologiques dans les années soixante et qui était parfois considérée, à cette époque, comme « science pilote des sciences humaines », n'offre pas non plus de modèles qui fassent l'unanimité des spécialistes. Mais même s'il y a eu *des écoles phonologiques, des pratiques distributionnelles, des chapelles génératives*, les diverses branches de la linguistique ont un objet clairement défini : le langage humain, et elles ont accumulé un réservoir de procédures et de résultats à partir desquels, selon le bon critère poppérien, les critiques et les progrès ont été possibles.

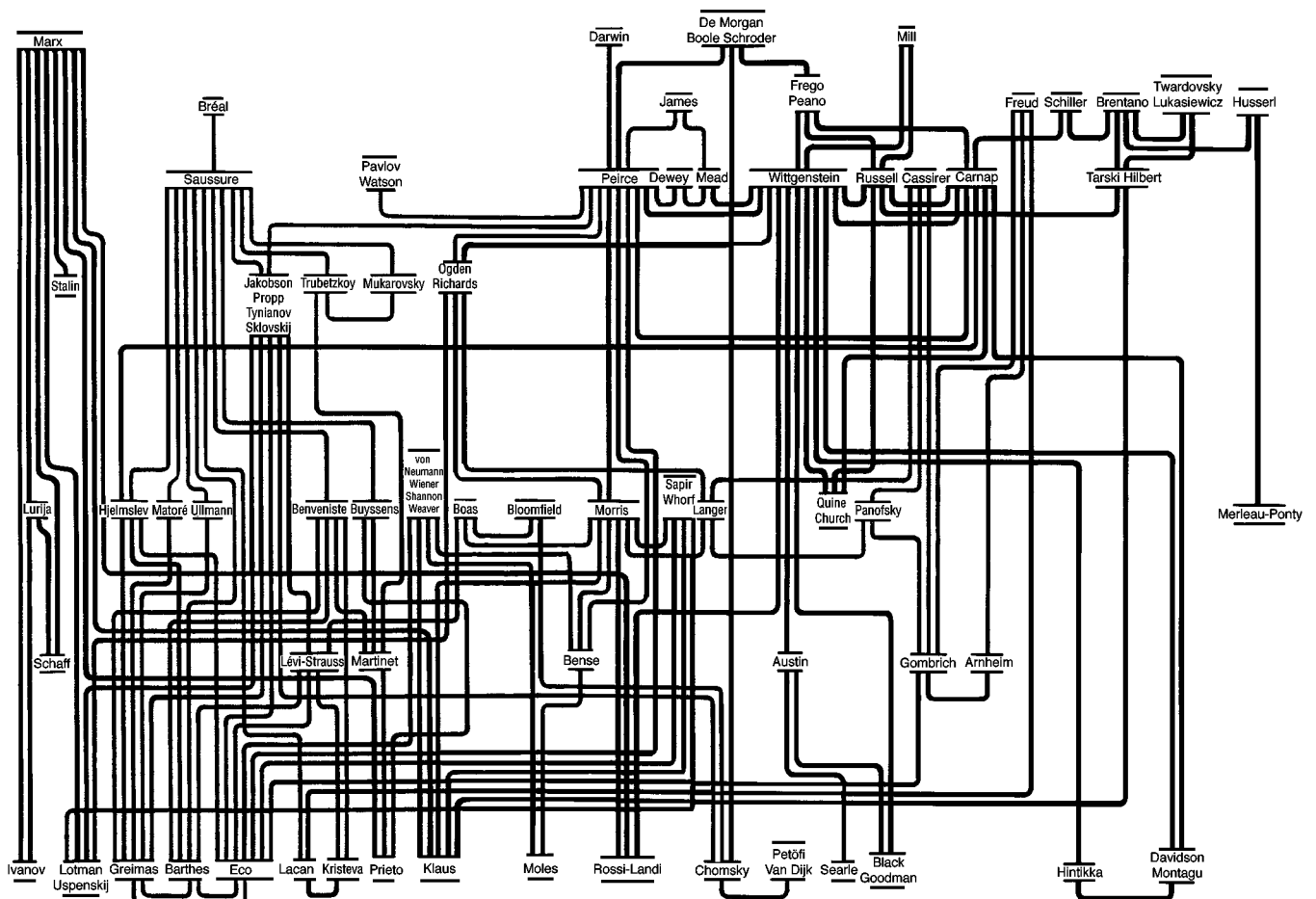
La situation est loin d'être comparable en sémiologie. D'abord, parce que le signe est partout : dans le langage, certes, mais aussi dans le cinéma, la peinture, la littérature, le mythe, la musique, sans parler de la vie sociale, du code de la route et peut-être de l'inconscient. Par conséquent, ce sont des chercheurs et des penseurs d'horizons épistémologiques très variés qui se sont proposé de développer le projet sémiologique : des linguistes, des théoriciens de la littérature, des philosophes, des logiciens, des sociologues, des psychologues. Une histoire de la sémiologie, ou plutôt *des sémiologies*, qui serait l'histoire à la fois d'un mot magique et de la quête utopique d'une science universelle, reste à écrire.

Il y a une quinzaine d'années, une éphémère revue italienne de communication, à la suite d'une heureuse initiative pédagogique de la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm, a publié une « carte sémio-linguistique » inspirée du plan du métro de Londres (*cf. ex. 1*). Elle montre à la fois l'autonomie relative et les connexions des grands courants de pensée à l'origine des investigations sémiologiques : la ligne linguistico-économique

(Marx), la ligne linguistico-structurale (Saussure), la ligne cybernétique (Wiener), la ligne sémiotico-philosophique (Peirce), la ligne psychanalytique (Freud) et la ligne logique (Wittgenstein), aboutissant respectivement à diverses « stations » comme l'école russe de sémiotique (Ivanov, Lotman), le structuralisme franco-italien (Barthes, Greimas, Eco), la sémalyse (Kristeva), etc. Sans parler des « stations de correspondance » : Jakobson menant à la fois au structuralisme et à Chomsky, Peirce conduisant à la fois à Morris et à Eco, mais Greimas échappant à l'influence de Peirce qu'il contredit ou de Carnap qu'il ignore. Aujourd'hui, il faudrait probablement construire quelques liens supplémentaires vers les banlieues : remonter vers le Nord, plus haut dans le temps (Saint-Augustin, Leibniz, Condillac entre autres), réintégrer de grands absents (Mounin dans la

foulée de Buyssens et Martinet; Metz, le fondateur de la sémiologie du cinéma), mettre en évidence d'autres « correspondances » (Greimas/Lacan, Husserl/Jakobson, etc.), ajouter de nouveaux courants : la systémique, la pensée cognitive, la déconstruction, le courant féministe.

Devant ce babélisme épistémologique et méthodologique, il est deux attitudes possibles : faire de la recherche sémiologique dans un domaine particulier – la musique par exemple! – en testant l'applicabilité aux corpus musicaux de chacune des théories qui se réclament de la sémiologie; faire confiance à une orientation sémiologique particulière, la creuser, la faire fructifier. C'est la première démarche que j'ai partiellement adoptée dans la partie critique de mon premier travail de 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, en me limitant toutefois aux propositions de



Exemple 1

Saussure, Hjelmslev, Peirce, Barthes, Mounin, Granger et Gardin. C'est la seconde que j'ai suivie à compter de 1987 (*Musicologie générale et sémiologie*) où, à l'exception d'une discussion de la position générale d'Eco – sous les feux de l'actualité sémiologique à ce moment-là –, j'ai opté pour la conception tripartite de la sémiologie proposée par Jean Molino, en la fondant sur la conception peircienne du signe.

Je ne peux évidemment ériger mon itinéraire personnel en exemple. Je crois que tout étudiant qui désirerait approcher la musique du point de vue sémiologique devrait avoir fréquenté les fondateurs des divers paradigmes de recherche et de réflexion : Saussure, Hjelmslev, Peirce, Morris, Mounin, Barthes, Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas, Eco. Il devrait s'entraîner à établir des passerelles entre les théories, comprendre en quoi elles se complètent, se contredisent, s'ignorent. Mais l'objectif devrait toujours rester de rechercher le modèle le plus approprié ou les propositions les plus adéquates, en fonction de sa propre conception de la musique, de sa propre lecture critique de la musicologie et de l'évaluation de ses besoins.

Pour ma part, c'est le modèle sémiologique tripartite de Molino (1975) que je vais exposer et commenter ici, d'abord d'un point de vue purement théorique puis en proposant une application à un extrait musical. Je n'impose mon option à personne, mais je suis prêt à la défendre avec vigueur. De toute façon, j'ai fait mienne depuis longtemps l'affirmation du linguiste Emmon Bach : « Là où vit la controverse vit la science, et quand nous serons tous d'accord, ce sera le signe que notre science est morte » (1966 : 136).

LA SÉMIOLOGIE ÉTUDIE DES FORMES SYMBOLIQUES

Toute étude sémiologique considère son objet comme une *forme symbolique*. « Forme », parce que toute production humaine, qu'il s'agisse d'un énoncé linguistique, d'une œuvre d'art, d'un geste esthétique ou d'une action sociale, a une réalité matérielle. Si je peux répondre à quelqu'un, contempler un tableau ou écouter une symphonie, admirer un danseur ou discuter d'une situation sociopolitique, c'est parce que les productions et les actions humaines laissent des *traces* matérielles. Or ces traces constituent des formes *symboliques* parce

qu'elles sont porteuses, pour ceux qui les produisent et pour ceux qui les perçoivent, de *significations*. Il ne faut pas réduire, ici, le mot « symbolique », au sens synonyme d'« allégorique » qu'il a dans une expression comme : « Une femme aux yeux bandés, avec une balance à la main, est un symbole de la justice », ou au sens formel qu'il prend dans le contexte de la logique symbolique. « Symbolique » a ici une signification générale : une forme symbolique *renvoie* à quelque chose d'autre. Et une forme symbolique est faite de signes : le signe, disait saint Augustin, c'est quelque chose qui est mis à la place d'autre chose pour quelqu'un.

C'est le propre de toute trace : si je vois une empreinte de pied dans la neige devant une maison, je peux imaginer à partir d'elle lequel de mes enfants est déjà rentré chez moi ; si je suis policier et qu'un crime a été commis dans la maison, je peux faire des hypothèses sur le poids et le statut social du suspect en examinant la profondeur de la trace, le type de chaussure qu'il porte, etc. Renvoyant à quelque chose d'absent, l'empreinte de pied est un signe, produit par quelqu'un, intentionnellement ou non, et interprété par quelqu'un d'autre. Il semble que les éléments de signification associés à une forme, pour le producteur comme pour le récepteur de la forme symbolique, soient en nombre illimité. C'est la raison pour laquelle je préfère, comme fondement à toute entreprise sémiologique, non point la conception du signe comme union d'un signifié et d'un signifiant proposée par le linguiste genevois Ferdinand de Saussure – elle est passablement statique –, mais celle du philosophe américain Charles S. Peirce pour qui le signe renvoie à son objet par l'intermédiaire d'une chaîne infinie d'*interprétants*, les interprétants étant non pas des personnes, mais les atomes de signification déclenchés par le signe dans sa désignation de l'objet.

Les signes constitutifs des formes symboliques renvoient donc à quelque chose de distinct du signe lui-même : une chose, une idée abstraite, un sentiment, une autre forme symbolique. À cet égard, la notion de signe et l'universalité du phénomène de signification sont tout autant fondatrices de l'herméneutique que de la sémiologie. L'herméneutique est vieille comme le monde : c'est la discipline qui se propose, depuis *Le*

Politique de Platon (*ê hermeneutikê technê*), d'interpréter la signification des productions et des actions humaines. Un exemple typique de pratique herméneutique est l'exégèse religieuse: Dieu a inspiré le texte sacré, mais pour comprendre son message, il faut interpréter ce texte, soit en creusant les significations à l'infini, comme le fait la théologie chrétienne, soit en jouant avec l'ordonnancement des lettres et des mots, comme dans l'exégèse juive. Il existe aussi une herméneutique littéraire, philosophique, juridique, etc.

Le projet sémiologique moderne, lui, est né beaucoup plus tard, avec Saussure en Europe et Peirce aux États-Unis, à partir de deux traditions philosophiques différentes. Mais ce qui distingue, entre autres choses, le projet sémiologique de la pratique herméneutique, c'est la volonté de mettre systématiquement en rapport, chez Saussure, le signifiant avec le signifié, et chez Peirce, le signe avec les chaînes d'interprétants. À cet égard, la sémiologie a une dimension beaucoup plus formelle que l'herméneutique, parce qu'il lui faut délimiter et définir systématiquement quels aspects de l'objet étudié constituent la face matérielle du processus sémiologique de renvoi. Mais cela est-il suffisant pour fournir à une entreprise sémiologique donnée une spécificité par rapport à l'herméneutique? Je ne le crois pas.

Il existe plusieurs *modèles* du fonctionnement sémiologique: translinguistique, logique, psychanalytique, sociomarxiste, structuraliste, etc. Un modèle explique la nature du processus par lequel, dans la perspective de Peirce, un signe renvoie à ses interprétants. La théorie sémiologique tripartite de Molino (1975) est celle qui me paraît la plus adéquate pour rendre compte du fonctionnement symbolique des pratiques et des œuvres humaines en général, et de la musique en particulier. Je vais maintenant en expliquer les principes.

LA CONCEPTION TRIPARTITE DE LA SÉMIOLOGIE

J'emprunterai à Molino un exemple particulièrement frappant, utilisé lors de ses premières présentations publiques de sa conception de la sémiologie dans les années soixante-dix.

Il s'agit d'un jeu littéraire, pratiqué au XVIII^e siècle,

mais que n'auraient pas désavoué les surréalistes. Il consiste à produire un énoncé de la forme: *A est à B ce que X est à Y*, en le remplissant par des termes pris au hasard. On pourrait ainsi obtenir (pratiquez ce jeu vous-mêmes):

Montréal est à Québec ce que l'Amérique est à l'Océanie.

La culture est à la confiture ce que les broches à dent sont aux canoës à moteur.

La sémiologie est à l'anthropologie ce que la linguistique est à la musicologie.

Il est évident que ces phrases sont plus ou moins absurdes, puisqu'elles ont été *énoncées* sans réfléchir à ce qu'elles veulent dire. Mais outre le fait qu'elles appartiennent bien à la langue française, il est difficile de soutenir que ces phrases n'ont pas de sens. Car étant construites sur le modèle d'une relation logique claire, il est toujours possible à un *lecteur* d'aller puiser dans l'infinité des interprétants qu'on peut associer à ces mots ceux qui, étant communs à ces termes pris deux par deux, permettront la *construction* d'un parallélisme plausible. Je laisse aux lecteurs le soin de décider du (ou des) sens qu'ils désirent donner à ces énoncés!

Quelles conclusions sémiologiques peut-on tirer de ce petit jeu?

a) Le choix des quatre termes résulte du hasard. Il n'y a donc pas ici d'intention signifiante derrière chacun de ces énoncés: *du point de vue de l'émetteur*, ces énoncés n'ont pas de sens. Pourtant, ils ont été produits selon *une règle de jeu* parfaitement explicite sans laquelle ces énoncés n'existeraient pas dans leur réalité matérielle.

b) Néanmoins, il est possible, *du point de vue du récepteur*, d'assigner un sens, et même plusieurs, aux énoncés produits. Le sens d'un texte, ou plus exactement *la constellation de ses significations possibles*, ce n'est donc pas la transmission par un émetteur d'un message qui serait ensuite décodé par un «récepteur». C'est l'assignation *constructive* – le mot est capital – d'un réseau d'interprétants à une forme, par un émetteur, ou par un (ou plusieurs) «récepteurs», ou par les deux, mais il n'est pas garanti que les réseaux d'interprétants seront les mêmes en amont et en aval du texte.

c) En présence d'une collection d'énoncés produits

selon la règle indiquée, mais sans la connaître, il est possible, malgré l'arbitraire des interprétants qui peuvent leur être attachés, d'assigner à ces énoncés une description formelle identique, et de déduire de leur seule observation la formule: *A est à B ce que X est à Y*. C'est donc la preuve que, même dans le cas d'une absence de signification intentionnelle ou d'un sens absurde, ces énoncés sont tout de même *analysables*, au moins partiellement, précisément parce qu'ils existent sous une forme matérielle.

L'examen de ce petit jeu démontre donc que, du point de vue sémiologique, une forme symbolique n'est pas constituée d'un seul niveau, mais de trois:

a) *La dimension poïétique*: même si, comme ici, elle est vide de toute signification *intentionnelle*, une forme symbolique résulte d'un *processus créateur* qu'il est possible de décrire ou de reconstituer; la plupart du temps, le processus poïétique s'accompagne de significations qui appartiennent à l'univers de l'émetteur.

b) *La dimension esthétique*: confrontés à une forme symbolique, les «récepteurs» assignent un réseau de significations, généralement plurielles, à la forme. Devant les trois énoncés ci-dessus, je crée un réseau personnel d'interprétants pour leur *donner* un sens. Les «récepteurs» ne *reçoivent* pas la signification du message (inexistante ou hermétique), mais ils la *construisent* en un *processus actif de perception*.

c) *Le niveau neutre*: la forme symbolique se manifeste physiquement et matériellement sous l'aspect d'une *trace* accessible à l'observation. Il s'agit bien d'une trace, puisque le processus poïétique n'est pas immédiatement lisible en elle: il faut parfois «sortir» de la forme symbolique pour avoir accès à ce processus. Pour cette trace, Molino a proposé le terme controversé de «niveau neutre», controversé parce que le mot «neutre» laisse entendre que l'analyste de ce niveau serait «neutre» par rapport à son objet. Je l'ai parfois appelé «niveau matériel» ou «niveau immanent» pour éviter les polémiques inutiles. Il est possible de proposer de ce niveau neutre une description objective de ses configurations, indépendamment des interprétants poïétiques et esthétiques qui lui sont attachés. Ce niveau est neutre parce que, comme objet, il a une

existence matérielle indépendante des stratégies de production qui lui ont donné naissance, et des stratégies de perception dont il est à l'origine. L'analyse du niveau neutre décrit la forme symbolique indépendamment des stratégies de production et des stratégies de perception *de l'objet étudié*, qui lui sont attachées. À côté de l'analyse poïétique et de l'analyse esthétique, *l'analyse du niveau neutre* est une des trois opérations analytiques proposées dans le cadre de la conception tripartite de la sémiologie.

Entre le processus poïétique et le processus esthétique, il existe donc bien une *trace matérielle* qui n'est pas en elle-même porteuse de significations immédiatement lisibles, *mais sans laquelle les significations ne pourraient exister*. Pour pouvoir établir à quels signes se rapportent les réseaux de significations, il faut être capable de les *identifier*, de les *délimiter* et de les *décrire*.

La sémiologie n'est donc pas la science de la communication. C'est l'étude de la spécificité du fonctionnement des formes symboliques, c'est-à-dire l'analyse de l'organisation matérielle de ses signes (l'analyse du niveau neutre) et des phénomènes de renvoi auxquels ces signes donnent lieu: ces renvois se répartissent entre le pôle du poïétique et celui de l'esthétique. L'analyse du niveau neutre décrit *des formes et des structures* plus ou moins régulières (c'est pourquoi il serait préférable, bien que l'expression soit lourde, de parler de quasi-structures); les analyses poïétiques et esthétiques décrivent et interprètent *des processus*.

SCHÉMATISATION DES SITUATIONS ANALYTIQUES

On pourrait penser que, avec une terminologie différente, Molino a retrouvé le schéma classique de la communication:

Émetteur → Message → Récepteur

Il n'en est rien. Du reste, ce schéma est d'ores et déjà abandonné par les praticiens de l'intelligence artificielle dans leur traitement du langage. Je crois qu'il faut lui substituer celui-ci:

Processus poïétique Processus esthétique
Émetteur → Trace matérielle ← « Récepteur »

La différence peut sembler minime, mais l'inversion du sens de la flèche est essentielle. Dans la théorie de Molino, en effet,

a) une forme symbolique n'est pas l'intermédiaire d'un processus de « communication » qui transmettrait à une audience des significations produites intentionnellement par un auteur,

b) mais le résultat d'un processus complexe de création (le processus poïétique) qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'œuvre,

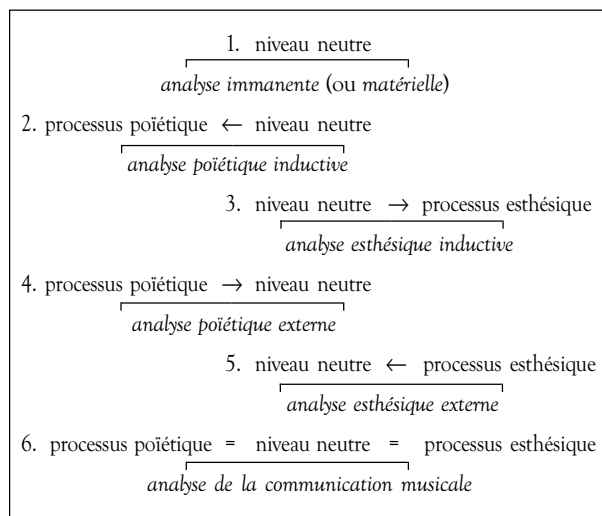
c) et le point de départ d'un processus complexe de perception (processus esthétique) qui reconstruit le message;

d) les processus poïétiques et esthétiques, enfin, ne coïncident pas nécessairement. Le poïétique peut ne pas laisser de traces discernables en tant que telles dans la forme symbolique elle-même. Comme dit Molino, le poïétique n'a pas nécessairement vocation à la communication. À l'inverse, le « récepteur » projette, sur la forme symbolique, des configurations indépendantes des structures créées par le processus poïétique.

Cette théorie n'est pas une négation de la communication. C'est une théorie du fonctionnement symbolique qui considère que la communication n'est qu'un cas particulier des divers modes d'échange, une des conséquences possibles des processus de symbolisation.

Cela posé, comment peut-on envisager les relations entre les trois pôles de la tripartition sémiologique ?

Je propose de distinguer six cas de figures qui correspondent à autant de situations analytiques. Je vais les détailler en faisant intervenir, cette fois, diverses pratiques de la musicologie et de l'analyse musicale et en commentant chacun des six schémas suivants :



Dans la situation analytique n° 1 – analyse du niveau neutre, analyse immanente, analyse matérielle – on s'attaque aux seules configurations immanentes de l'œuvre. L'exemple typique en est sans doute l'analyse du rythme dans *Le Sacre du printemps* de Stravinsky par Pierre Boulez :

Dois-je répéter ici que je n'ai pas prétendu découvrir un processus créateur, mais me rendre compte du résultat, les rapports arithmétiques étant les seuls tangibles? Si j'ai pu remarquer toutes ces caractéristiques structurelles, c'est qu'elles s'y trouvent et peu m'importe si elles ont été mises en œuvre consciemment ou inconsciemment, et avec quel degré d'acuité dans l'intelligence de la conception, ou encore avec quelles interférences entre le travail et le « génie ». (1966: 142)

Ici, le poïétique est clairement évacué au profit des seules configurations structurales. Et il va de soi que, dans leur détail, ces relations mises à nu par l'auteur ne sauraient *a priori* être considérées comme pertinentes esthétiquement, ou en tout cas, pas intégralement. La *set-theory* d'Allen Forte constitue aussi une analyse de niveau neutre de la musique atonale.

La proposition d'analyse du niveau neutre a été fortement décriée. Le paradoxe, c'est que, en réalité, elle est pratiquée par 90% des analystes musicaux, car ils mettent fort rarement en relation les configurations immanentes de l'œuvre avec les stratégies compositionnelles et les stratégies perceptives. Comme le dit Molino avec humour, ce n'est pas le niveau neutre que refusent les musicologues, mais la tripartition. C'est-à-dire la nécessité de *penser trois niveaux en même temps*. N'y a-t-il rien de plus difficile que la pensée contrapuntique ?

Je donne à la deuxième situation analytique le nom d'*analyse poïétique inductive*. C'est, me semble-t-il, une des situations les plus fréquentes de l'analyse musicale : on observe tellement de procédés récurrents dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres qu'on a peine à croire « que le compositeur n'y a pas pensé ».

À l'inverse, le musicologue peut procéder à partir de documents extérieurs à l'œuvre – lettres, propos, esquisses – à l'aide desquels il interprète du point de vue poïétique les structures de l'œuvre, d'où le nom de *poïétique externe*. C'est la démarche que la musicologie historique traditionnelle a pratiquée le plus souvent.

Des aller-retour peuvent s'instaurer entre poïétique inductive et poïétique externe. Par exemple, l'hypothèse poïétique de l'analyste est parfois confirmée par les données fournies par la troisième situation analytique. Parfois, l'analyse poïétique inductive fait découvrir des stratégies poïétiques que l'analyse externe n'avait pu mettre en évidence.

On retrouve, *mutatis mutandis*, les deux mêmes cas de figure du côté de l'esthétique.

Comme la poïétique inductive, *l'esthétique inductive* constitue également le cas le plus fréquent dans l'analyse musicale. C'est celle qui consiste à faire des hypothèses sur la manière dont une œuvre est perçue en se fondant sur l'observation de ses structures. Dans la plupart des analyses qui se veulent pertinentes perceptivement, le musicologue s'érige en conscience collective des auditeurs et décrète «que c'est cela que l'on entend». Ce type d'analyse se fonde sur l'introspection perceptive ou sur un certain nombre d'idées générales que l'on peut avoir à propos de la perception musicale.

À l'inverse, on peut partir d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue, d'où le nom d'*analyse esthétique externe* que je lui donne. Le travail des psychologues expérimentalistes – qui relève aujourd'hui de ce que l'on appelle la psychologie cognitive – appartient à cette cinquième situation.

Tout comme il y a des aller-retour entre poïétique inductive et poïétique externe, il y en a entre esthétique inductive et esthétique externe: les expérimentations des cognitivistes viennent vérifier les hypothèses proposées par les analystes qui, comme Meyer ou Lerdahl-Jackendoff, proposent une analyse des structures à pertinence perceptive; c'est à partir des hypothèses des théoriciens que des expériences peuvent être entreprises.

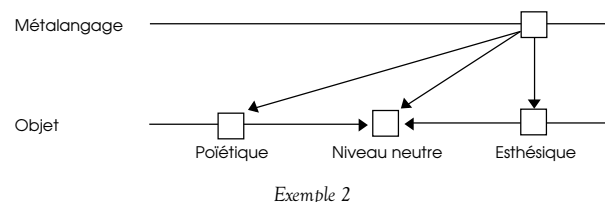
La dernière situation analytique correspond à la communication musicale proprement dite. C'est le cas où l'analyste considère que son analyse immanente est tout autant pertinente pour la poïétique que pour l'esthétique. La théorie de Schenker en est un bon exemple, puisque l'auteur prétend s'appuyer sur les esquisses de Beethoven et considère que ses analyses indiquent comment les œuvres *doivent* être jouées et

perçues. Bien sûr, dans ce cas précis, l'esthétique inductive de Schenker est normative.

TROIS PRÉCISIONS AU SUJET DU MODÈLE SÉMIOLOGIQUE TRIPARTITE

Pour que la relation entre les trois pôles soit bien comprise, il convient de clarifier trois problèmes qui font souvent l'objet de questions, notamment en raison de la spécificité musicale, et qui portent sur le statut et la place de la perception dans ce modèle.

1) Le premier concerne la place de l'analyste ou du musicologue par rapport à ces schémas. Son discours porte sur la poïétique, le niveau neutre et l'esthétique. Mais il est lui-même en position esthétique par rapport à ce qu'il étudie:



En position esthétique, mais à un second niveau, de caractère métalinguistique. Cette différence est considérable, car on ne saurait confondre le processus de perception *en temps réel* des auditeurs – qui fait l'objet de l'analyse esthétique proprement dite –, et le processus perceptif par lequel le musicologue a accès à son objet, tout comme n'importe quel chercheur scientifique. La difficulté, dans le domaine musical, vient de ce que le discours de l'analyste doit simuler, pour en rendre compte et les expliquer, des conduites de production, d'exécution et de réception dont l'objectif est d'aboutir à la perception d'une trace sonore. Il y a une grande différence entre percevoir un phénomène naturel pour un physicien – le système solaire n'a pas été créé pour être perçu – et percevoir un phénomène musical: que serait une œuvre qui n'est pas perçue musicalement? C'est, entre autres raisons, parce que la perception du musicologue ne peut être confondue avec la perception *naturelle* des auditeurs qu'il est nécessaire de passer par une analyse du niveau neutre.

2) Le deuxième problème provient de la confusion sur la place de la perception dans le modèle tripartite lui-

même. Je préfère, pour ma part, parler systématiquement d'«esthétique» plutôt que de «perception» parce que le compositeur, lui aussi, perçoit la musique qu'il crée au cours du processus de création. Soit par essais et erreurs, s'il compose au clavier, soit en faisant appel à ce que Varèse appelait si joliment «l'oreille intérieure». Ce n'est pas de cette perception-là que traite l'analyse esthétique. Car la perception particulière du compositeur ne saurait être confondue avec celle, en temps réel, des auditeurs. Le compositeur peut bien faire des prévisions sur la façon dont son œuvre sera entendue, les stratégies perceptives propres aux auditeurs peuvent venir les déjouer. C'est pourquoi l'imagination perceptive du compositeur fait partie, en fait, du processus poétique.

3) Le troisième problème, qui est loin d'être négligeable, concerne la place de l'interprète dans le schéma tripartite. Je considère que, *dans la tradition musicale occidentale*, c'est la partition qui permet au compositeur de transmettre son intention compositionnelle (c'est-à-dire le réseau de relations entre les composantes de l'œuvre : hauteurs, rythmes, harmonies, etc.); c'est elle également qui permet à l'œuvre d'exister de manière identitaire : au-delà des cinq ou six cents versions différentes, sur disque, de *La Cinquième Symphonie* de Beethoven, c'est bien la partition qui garantit l'existence d'une entité «cinquième symphonie». Il va de soi que, lorsque la partition ne garantit pas ces rapports d'identité – comme pour certains aspects des musiques anciennes et baroques –, ou dans le cas assez complexe des musiques de tradition orale dont je ne traiterai pas ici, l'analyse du niveau neutre doit se fonder sur autre chose que la partition : il faut lui substituer une notation descriptive conçue pour l'analyse. Mais dans le cadre de la musique occidentale, l'interprète est bien quelqu'un qui *interprète*, au sens herméneutique du terme, cette trace qu'est la partition. Pour cette raison, s'il y a lieu dans une analyse particulière de tenir compte des options spécifiques d'un interprète, celles-ci font partie, à mon sens, de l'analyse esthétique.

LE MODÈLE SÉMIOLOGIQUE COMME CADRE CRITIQUE ET COMME PROGRAMME DE TRAVAIL

On a remarqué que, pour donner un aperçu de ce que je crois être les *six grandes situations de l'analyse*

musicale du point de vue de la tripartition, j'ai emprunté mes exemples non pas aux analyses d'inspiration sémiologique, mais à la littérature musicologique courante. Une des premières choses que propose la sémiologie musicale, en effet, c'est un cadre *critique* pour les analyses musicales existantes. Les six schémas dessinent une *géographie* des analyses qui permet de définir la portée réelle d'une analyse donnée.

Malgré les ambitions holistiques de la tripartition, ce sont bien les limites de l'analyse musicale que dessinent les six situations analytiques proposées. D'un point de vue plus positif, ce cadre permet de déterminer, pour une analyse donnée, quelle en est la *pertinence*. Il est d'autant plus important de le faire que les circonstances – l'absence d'informations ou de connaissances particulières, d'outils méthodologiques appropriés – empêchent parfois d'entreprendre tel type d'analyse que la raison ou les énigmes commanderaient d'aborder. Nombreuses sont les œuvres pour lesquelles on ne possède pas d'esquisses ; la psychologie cognitive ne dispose pas encore de protocoles d'expérience pour connaître la nature perceptive exacte de toutes les configurations musicales.

Profondément calme (dans une brume doucement sonore)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

pp

doux et fluide

pp (sans nuances)

Exemple 3

C'est, entre autres choses, ce que va montrer un exemple empirique d'analyse. Quittant le modèle tripartite comme outil critique, je vais tenter de montrer quelques-uns des renvois à l'œuvre dans les quinze premières mesures de *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy (exemple 3, page précédente).

UNE ANALYSE SÉMIOLOGIQUE TRIPARTITE

Commençons par une analyse du niveau neutre. Je précise d'emblée qu'on peut faire appel à plusieurs modèles analytiques pour rendre compte des relations entre les configurations constitutives de l'œuvre. Pour des raisons évidentes d'espace, et pour les fins de démonstration, j'en privilégierai un, le modèle paradigmatique qui est historiquement relié aux débuts de la sémiologie musicale dans les années soixante.

S'inspirant à la fois des analyses de mythe par Lévi-Strauss, et des analyses de poème par Jakobson, Ruwet (1972 : chap. IV) a proposé de décomposer une ligne monodique en unités de façon à faire apparaître leurs relations de répétition et de transformation. Soit l'exemple canonique d'un *Geisslerlied* du XIV^e siècle (Reese, 1940 : 239) :



Exemple 4

En se donnant comme consigne de réécrire la pièce de gauche à droite et de haut en bas de façon à mettre en évidence, sur des axes paradigmatiques, répétitions et transformations, on obtient un tableau comme celui-ci qui comporte également une hiérarchisation des unités (Ruwet, 1972 : 116) :

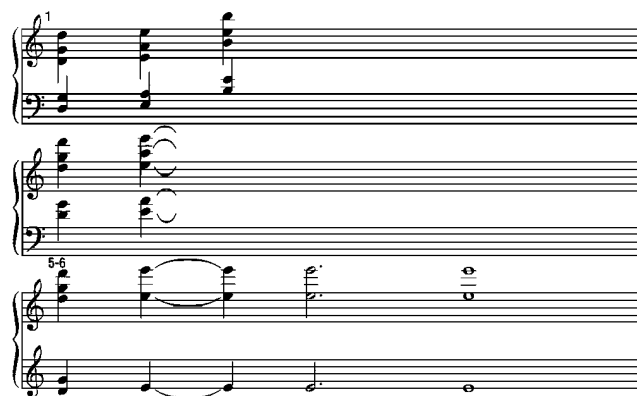


Exemple 5

En appliquant le même principe aux quinze premières mesures de *La Cathédrale*, on fait apparaître deux grandes familles d'associations paradigmatiques :

- d'une part, l'occurrence d'accords de quintes et de quartes superposées au début des mesures 1, 3, 5, 13, 14 et à la main gauche de la mesure 15 (nous ne nous y attarderons pas) ;
- d'autre part, la paradigmatisation des mesures 1, 3 et 5-6 met en évidence un motif 1, *ré-mi-si*. Ce motif fait l'objet d'une série de transformations dans cette page :

- 1) Dès les deux derniers temps de la première mesure, il y a transfert à l'octave du motif et suppression de sa dernière note qui, aux mesures 5-6 et suivantes, se transforme en une pédale de *mi* :



Exemple 6

2) Aux mesures 2, 3 et 13, le motif est inversé (*ré-sol-fa*) et transposé (*do-fa-mi*; *mi-si-ré-do*):

Exemple 7

Exemple 8

3) Aux mesures 14 et 15, l'interruption initiale à la fin de la mesure 1 est complétée selon une succession ascendante: *ré-mi-si-ré-mi-si*, suivie d'une succession descendante *si-mi-ré-si-mi-ré*:

Exemple 9

4) Le motif 1 *ré-mi-si* fait encore l'objet de transformations dans ce que certains analystes, à tort ou à raison, appellent le thème de cette pièce, mélodie qui se déploie de la mesure 7 à la mesure 13. Il est possible d'en proposer une analyse paradigmatique:

Exemple 10

Elle montre d'une part que le motif 1, fait d'une seconde et d'une quinte ascendantes (*ré-mi-si*), se transforme en un motif 2, constitué d'une seconde et d'une quarte ascendantes (*do#-ré#-sol#*; *sol#-la#-ré#*), et, d'autre part, que chaque unité de cet axe paradigmatique est précédée d'une tierce descendante: *mi-do#*, *si-sol#*).

5) Le balayage paradigmatique de la première page fait encore apparaître une autre occurrence du motif 1 *ré-mi-si*, celle que dessine la note supérieure des accords initiaux des mesures 1, 3 et 5 (*ré*), la pédale de *mi* (mesures 5-6 à 13) et la note supérieure de l'accord initial de la mesure 14, *si* (cf. les notes entourées dans l'exemple 3). Par opposition au motif *ré-mi-si* de la première mesure que je nommerai « microstructure », je désignerai l'occurrence « étalée » du motif comme « macrostructure ».

Pourquoi l'inventaire systématique des relations entre les diverses occurrences du motif *ré-mi-si* et ses transformations constitue-t-il une analyse du niveau neutre? Parce que, précisément, elle décrit des relations de structures, mais elle ne se prononce jamais sur la pertinence poétique ou esthétique de ces relations. Pour cela, il faut faire intervenir d'autres outils.

Voyons d'abord ce qu'il en serait du point de vue poïétique, et commençons par une *analyse poïétique inductive*. Puis-je faire une hypothèse quant à la pertinence compositionnelle de ces relations? Je n'ai encore trouvé personne, à chaque fois que je présente cette analyse en conférence, qui doute un seul instant que Debussy n'ait pensé et voulu les diverses transformations du motif 1, et en particulier le lien entre le motif dans son aspect microstructurel (à la mesure 1 par exemple) et son étirement macrostructurel aux mesures 1, 3, 5-13 et 14. Pourquoi? Simplement, parce que la configuration seconde + quinte ascendante est trop spécifique pour que sa présence dans cette page soit le résultat du hasard.

L'analyse poïétique inductive, ici, traque les intentions compositionnelles réalisées. (Je ne dis pas que l'entreprise poïétique ne doit pas s'intéresser aux processus compositionnels inconscients, mais c'est là un problème très complexe dont je ne peux traiter ici.) Si j'insiste sur la dimension intentionnelle de la stratégie poïétique décrite ci-dessus (lien entre des répétitions et des transformations et lien entre une microstructure et une macrostructure), c'est parce qu'on a trop répété depuis Wimsatt et Beardsley en passant par Barthes, et avec la caution musicologique de Meyer entre autres, qu'il fallait se méfier de «l'illusion intentionnelle». En réalité, quand l'analyse poïétique se situe à ce niveau, elle peut réussir, comme c'est le cas ici, à mettre le doigt sur des intentions, mais pour cela, il lui faut fournir des arguments. Le premier est d'ordre structural (mise en évidence de relations); le second est d'ordre statistique (ces relations sont trop nombreuses pour être le fruit du hasard); le troisième est d'ordre stylistique (ces relations sont trop spécifiques pour ne pas être voulues). Ce dernier argument est très important. Il fait appel, ici implicitement, à une mise en série: c'est en effet parce que nous comparons, sans même nous en rendre compte, cette configuration de hauteurs et d'intervalles avec d'autres beaucoup plus communes – par exemple l'arpège *do-mi-sol* – que la spécificité de *ré-mi-si* s'impose à nous.

Je prendrai un contre-exemple qui démontrera que tout ce que l'analyse du niveau neutre met en évidence n'est pas nécessairement pertinent poïétiquement. Le

paradigme du «thème» (ex. 10) met en évidence une tierce descendante comme composante structurale de ce thème. Cette tierce peut, paradigmatiquement, être mise en relation avec la descente comprise dans une tierce qu'on observe à la base des mesures 1 à 5 (*sol-fa-mi*), et avec la poursuite de cette descente aux mesures 13 et 14 (*mi-ré-do*). Cela, l'analyse paradigmatique peut toujours le proposer comme observation structurale et relationnelle, mais correspond-elle à une intention poïétique de Debussy? On hésite à l'affirmer, précisément, parce qu'un intervalle de tierce est un phénomène bien peu spécifique (à la différence de la conjonction seconde + quinte du motif) et parce qu'on ne voit pas ce qui pousserait Debussy à penser une relation *mi-do# / sol-fa-mi*, alors que la relation entre une microstructure et une macrostructure appartient bien au stock possible des stratégies compositionnelles.

On voit donc ce qui distingue une analyse du niveau neutre d'une analyse poïétique. L'analyse du niveau neutre est *descriptive*, l'analyse poïétique est *interprétative*: elle assigne une pertinence à un phénomène de structures qu'elle interprète poïétiquement. Or, pour mener à bien cette interprétation, il faut disposer d'une *théorie* poïétique, explicite ou implicite. Il vaut mieux qu'elle soit explicite: celle à laquelle j'ai fait appel est à la fois structurale, statistique et stylistique.

Évidemment, on souhaiterait voir cette hypothèse fournie par l'analyse poïétique inductive confirmée par *l'investigation poïétique externe*. Il existe bien un manuscrit de *La Cathédrale*, d'ailleurs aisément accessible dans la collection Dover, mais qui ne nous apprend rigoureusement rien par rapport à ce problème spécifique. Aucune esquisse de *La Cathédrale* ne nous est parvenue.

Cela veut-il dire qu'il n'existe aucun document d'ordre externe relatif à cette œuvre? Si, il en existe un! L'enregistrement par Debussy lui-même sur piano Welte-Mignon de *La Cathédrale* (Bellaphon 690-07-011). Il ne nous sert de rien quant au rapport entre micro et macrostructure. Par contre, il éclaire une ambiguïté très sérieuse de la partition, à savoir l'énigmatique indication métrique $6/4 = 3/2$ en tête de l'œuvre. L'enregistrement établit de façon indubitable, non pas que les mesures à $3/2$ (mesures 7 à 12) doivent être jouées à la même

vitesse que les mesures à 6/4 (blanche = blanche), comme le font la plupart des interprètes de la pièce, mais que la blanche à la base des mesures à 3/2 doit avoir la même durée que la noire à la base des mesures à 6/4 (noire = blanche). Ces indications ont évidemment été reportées sur l'édition critique de Roy Howatt.

Cette information confirme bien la mise en garde que j'ai faite tout à l'heure: même si on peut espérer qu'une information poétique externe vienne confirmer les hypothèses de la démarche inductive, la documentation dont nous disposons ne nous permet pas toujours de remplir cette exigence. Par contre, il faut avoir présent à l'esprit que poétique inductive et poétique externe sont toutes deux aussi nécessaires l'une que l'autre. Car, lorsqu'elles ne se renforcent pas mutuellement, elles viennent se compléter pour des aspects différents de l'œuvre: dans le cas de l'énigme métrique, par exemple, rien dans l'analyse du niveau neutre ne laisse attendre la signification donnée par Debussy lui-même à son 6/4 = 3/2. Et si j'insiste particulièrement sur cette complémentarité, c'est parce qu'elle met en cause les barrières institutionnelles que l'histoire particulière de la musicologie et de l'analyse musicale a dressées entre les spécialités de notre discipline: la poétique inductive est plutôt l'affaire des *music theorists*, alors que la recherche d'un enregistrement de Debussy relève des activités de l'historien. Un des objectifs du modèle tripartite de la sémiologie musicale est de contribuer à l'unité de la musicologie.

Tournons-nous maintenant du côté de l'esthétique. Certes, la perception *du musicologue* est intervenue pour établir les relations de répétition et de transformation entre les diverses manifestations du motif *ré-mi-si*, mais on ne saurait considérer que cette perception-là, effectuée dans le silence du cabinet de travail, avec des possibilités de retours multiples à la partition, à l'enregistrement ou au piano, correspond à la perception en temps réel des auditeurs que l'analyse esthétique essaie de traquer. Comme pour l'analyse poétique inductive, si on veut assigner une *pertinence* esthétique aux observations de l'analyse du niveau neutre, et procéder à une *analyse esthétique inductive*, il faut disposer d'une *théorie* esthétique. Il se fait que, pour ce qu'il appelle les «relations de conformance» qui

correspondent à peu près aux relations mises en évidence par l'analyse paradigmatique, Leonard Meyer en a proposé une dans son ouvrage *Explaining Music* (1973: 49) avec la formule suivante:

STRENGTH OF PERCEIVED CONFORMANCE	=	regularity of pattern (schemata)	•	individuality of profile	•	similarity of patterning
		variety of intervening events				temporal distance between events

In other words, the greater the variety of intervening events and the greater the separation in time between two comparable events, the more patent the shape of the model must be if a conformant relationship is to be perceived. Or, to put the matter the other way around: the more regular and individual the pattern (and, of course, the more alike events are in interval, rhythm, etc.), the greater can be the temporal separation between model and variant and the greater the variety of intervening motives, with the conformant relationship still recognizable.

Ce qui est intéressant dans cette formule, c'est qu'elle inventorie, en haut de la ligne, les facteurs positifs, et en bas de la ligne, les facteurs négatifs. Il ne s'agit pas d'un outil formel – qui nous dirait, à coup sûr, que, dans tel cas particulier, la régularité du schéma l'emporte sur la distance entre les événements considérés, ou l'inverse. Il s'agit au contraire d'une proposition qui doit être utilisée qualitativement.

Ainsi, dans le cas des relations mises en évidence par l'analyse paradigmatique de *La Cathédrale*, la distance entre le premier motif et sa répétition immédiate, même sans la dernière note, est fort probablement saisie (similarité de *pattern*, absence d'événement entre les deux occurrences). Par contre, la distance entre la mesure 1 et les mesures 14 et 15 permet-elle de percevoir le mouvement descendant du motif comme la clôture, la «résolution» de la suspension sur le *mi* créée dès la fin de la mesure 1? On peut penser, dans ce cas-ci, que la répétition de la suspension (fin des mesures 3 et 5), le prolongement du *mi* par son ostinato de la mesure 5 à la mesure 13 maintient le fil entre la mesure 1 et la mesure 14 où le *mi* est enfin enchaîné au *si* aigu initial de la mesure 15. La similarité du *pattern* joue sans doute aussi.

Peut-on percevoir le lien entre le *ré-mi-si* initial et sa

transformation à la mesure 2, l'autre transformation à la mesure 7-8, et la macrostructure qui traverse la page? Cela est beaucoup plus douteux *a priori*. Dans le cas du lien *ré-mi-si/ré-sol-fa/mi-si-ré-do*, l'individualité du profil est perdue, et entre les mesures 2 et 4 d'une part, et les mesures 13-14 de l'autre, la distance est sans doute trop grande. Entre *ré-mi-si* et *do#-ré#-sol#* (mes. 7-8), on peut craindre que l'intégration du motif dans la continuité du «thème» n'estompe toute régularité schématique; par contre, l'individualité du profil (seconde-quarte/quinte, toujours ascendantes) est maintenue. Enfin, dans le cas de la relation entre micro et macrostructure, la grande variété des éléments intervenant entre les trois occurrences du *ré* (mesures 1, 3 et 5), pendant l'ostinato du *mi* (mesures 5-6 à 13) et l'éloignement du *si* de la mesure 14 des énoncés initiaux du motif 1 (mesures 1, 3 et 5), tout cela oblige à émettre de sérieuses réserves quant à la pertinence esthétique de ces relations.

Ces observations montrent, une fois encore, la légitimité de l'analyse du niveau neutre. Car si ces relations ne sont pas perçues, c'est bien grâce à une analyse antérieure du niveau neutre qu'il a été possible d'établir leur pertinence *poétique*.

L'analyse esthétique inductive, ici fondée sur la théorie de Meyer (on pourrait en invoquer d'autres), permet d'établir une sorte de hiérarchie dans la plausibilité de leur pertinence esthétique. Une certitude pour les relations au sein de la mesure 1; une quasi-certitude pour la relation mesure 1/mesures 14-15; une hésitation pour les transformations des mesures 2 et 4, et dans le thème; un grand doute quant aux relations entre micro et macrostructures.

Il est évident que seule l'*analyse esthétique externe* permet de vérifier ces hypothèses. Malgré son grand développement actuel, la science cognitive n'est pas toujours équipée pour répondre aux questions soulevées par l'analyse esthétique inductive. J'ai imaginé un protocole d'expérience qui n'est peut-être pas parfaitement orthodoxe du point de vue des canons de la psychologie expérimentale, mais qui me semble permettre d'établir si la relation entre *ré-mi-si* et ses diverses transformations est perçue.

L'expérience se fait en quatre étapes avec des sujets musiciens:

1) Il est demandé aux sujets de répondre à la question: «Y a-t-il un motif qu'on retrouve tout au long de ce passage? Et si oui, lequel?». Les quinze premières mesures sont alors écoutées. Il est ensuite demandé aux sujets d'écrire sur une feuille, à l'aide de notes ou avec les noms des notes, le motif en question.

2) Le motif *ré-mi-si* est joué au piano. On demande alors: «Ce motif apparaît au début de la pièce (on joue la première mesure). Le retrouvez-vous ailleurs que là où je l'ai joué? Identique à lui-même, transposé, transformé ou non?». Les sujets répondent par écrit sur leur feuille sans avoir réécouté le fragment.

3) La même question est posée après une deuxième écoute.

4) La même question est posée après avoir distribué aux sujets la partition. Il leur est demandé d'entourer les occurrences des motifs en question.

Il est ensuite demandé à chaque sujet s'il a déjà analysé cette pièce, et s'il l'a déjà jouée au piano.

Je publierai ailleurs les résultats, statistiquement détaillés, de cette expérience qui a été menée auprès d'auditoires d'une trentaine de personnes, dans six villes différentes. Les résultats sont étonnamment convergents:

- la relation entre le motif du début et sa répétition à l'octave d'une part, et avec sa «complétion» aux mesures 14-15, est perçue par la grande majorité des sujets;
- une bonne moyenne d'entre eux identifient le retour du motif au sein du «thème» sous la forme «rétrécie» *do#-ré#-sol#*;
- le lien entre le motif initial et ses transformations des mesures 2, 3 et 13 est rarement perçu;
- la relation entre la macro et la microstructure est exceptionnellement relevée, et seulement à l'étape de la mise en évidence sur la partition, par des personnes qui connaissent déjà la pièce et/ou qui pratiquent abondamment l'analyse musicale.

Il peut donc être affirmé que la relation entre la micro et la macrostructure est *uniquement pertinente poétiquement*.

Comme on le voit, on est passé jusqu'à présent au travers des cinq premières situations analytiques dérivées

du schéma tripartite de la sémiologie musicale. La sixième nous permet de répondre à la question : quel est le statut de la communication musicale dans *La Cathédrale engloutie* ?

On fera d'abord une observation importante. Au cours de ces pages, je n'ai étudié qu'un aspect des quinze premières mesures de l'œuvre : le motif *ré-mi-si* et ses transformations. Pour cette dimension spécifique, il a été établi

— que la pertinence poétique de l'intervalle de tierce descendante était sujette à caution, alors que les relations entre les transformations du motif 1 étaient poétiquement pertinentes ;

— que les cinq familles de relations transformationnelles établies par l'analyse du niveau neutre correspondaient à des niveaux perceptifs distincts, allant de la relation perçue à la relation non perçue.

Cela signifie que l'on peut aborder le problème de la communication musicale, non par rapport à l'œuvre considérée comme totalité, mais *paramètre par paramètre*. Cela est méthodologiquement et théoriquement décisif. On ne peut dire que les stratégies créatrices d'un compositeur sont, globalement, accessibles ou inaccessibles à l'auditeur. Elles le sont partiellement, selon des modalités propres à des familles de phénomènes qu'il est nécessaire de distinguer au cours du processus analytique.

Bien entendu, la démonstration effectuée à propos du motif *ré-mi-si* est loin de couvrir l'ensemble de *La Cathédrale*. D'abord, parce qu'on s'est limité à un phénomène structurel. Ensuite, et surtout, parce que je n'ai considéré ici qu'un seul type de renvoi : celui que l'on peut établir et percevoir d'une unité à une autre. Il est au moins deux autres types de renvoi que la sémiologie musicale doit prendre en considération : les relations de prolongation – que Schenker a été le premier à thématiser – et les relations sémantiques. On ne s'étonnera pas que le brouillon de l'analyse « complète » de cette *Cathédrale* remplisse, dans mes cartons, près de trois cents pages.

Cela est-il décourageant ? Je ne le crois pas. Mais personne n'est obligé de rendre compte d'une œuvre dans sa totalité. *Une analyse, qu'elle soit de type exégétique*

ou sémiologique, est toujours partielle. L'important, et je crois que c'est là un des apports de la sémiologie musicale, est d'avoir pleine conscience des différentes dimensions qui, dans une œuvre, peuvent faire l'objet d'une analyse : chacune des six situations peut s'appliquer aux renvois taxinomiques, aux renvois prolongationnels ou aux renvois sémantiques. À chacun de décider de ses priorités, en étant conscient qu'au bout du compte, un certain nombre d'aspects de l'œuvre seront restés dans l'ombre.

NOTES

1. Le présent texte reproduit celui d'une conférence d'introduction à la sémiologie musicale présentée ces dernières années au Centre d'études avancées en musique contemporaine de Buenos Aires (6-10 septembre 1993), à la Faculté de musique de l'Université d'Edmonton (28 et 30 septembre 1993), à l'Université des arts et de la musique de Tokyo (14 juin 1994), à l'Université de Cuyo à Mendoza (Argentine) (22-23 août 1994), à la City University de Londres (16 janvier 1995), à la Faculté de musique de l'Université d'Oxford (24 janvier 1995), au département de musique et des arts de la scène de l'Université de Bologne (30 novembre et 1^{er} décembre 1995). Je remercie tous les collègues et étudiants qui, en ces diverses occasions, m'ont apporté des objections critiques ou posé des questions difficiles dont j'ai tenu compte dans la présente rédaction. Dans cet article, les sections 3 à 5 résument ou reprennent, mais avec un certain nombre de modifications essentielles, les pages 32-38, 171-179 et 193 de *Musicologie générale et sémiologie* (Nattiez, 1987)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACH, E. [1966] : Linguistique structurale et philosophie des sciences, dans *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, p. 116-136.
BOULEZ, P. [1966] : *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil.
MEYER, L. B. [1973] : *Explaining Music*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
MOLINO, J. [1975] : Fait musical et sémiologie de la musique, *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62.
NATTIEZ, J.-J. [1975] : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., coll. « 10-18 » ;
[1987] : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
REESE, G. [1940] : *Music in the Middle Ages*, Londres, Dent and Sons.
RUWET, N. [1972] : *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.

ENCYCLOPÉDISTES

LIEUX ET ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE AU TEMPS DES ENCYCLOPÉDISTES

CLAUDE DAUPHIN

*Ce simulacre des arts et des sciences
est une certaine douceur de mœurs
qui supplée quelquefois à leur pureté,
une certaine apparence d'ordre
qui prévient l'horrible confusion,
une certaine admiration des belles choses
qui empêche les bonnes de tomber dans l'oubli.*

J.-J. Rousseau, Préface de *Narcisse*

L'élargissement des champs artistiques jusqu'à leur éclatement peut être considéré comme la cause d'une des plus désolantes angoisses dont la présence, lancinante, s'est maintenue tout au long du XX^e siècle. Magistralement amorcée dans la seconde moitié du XIX^e siècle par la *littérialisation* de la symphonie berliozienne, poursuivie avec l'entreprise de lexicalisation des paramètres musicaux par Richard Wagner, la transgression des frontières de la musique par les autres arts a conduit à une crise esthétique qui, loin de se résumer à la déroute du beau, pose la question fondamentale de savoir ce qu'est la musique ou l'œuvre musicale (cf. Ingarden, Jankélévitch).

En ce temps bien nôtre où les concepts d'hypertextualité et de structuralisme mythologique devraient permettre d'interpréter le phénomène musical comme autogénérateur, sémiologues, analystes et auditeurs demeurent fascinés par l'existence de correspondance entre le réel et l'œuvre. Le maître de l'écologie musicale, Murray Schafer, engage avec conviction sa démonstration que le grand répertoire s'est constitué dans une volonté de métaphoriser ou de styliser *le paysage sonore*. François-Bernard Mâche parvient, pour sa part, à faire osciller le musical, dans cet espace illimité, entre les deux théories les plus contradictoires qu'un art puisse mériter : un phénomène neurobiologique aussi présent chez l'homme que chez d'autres animaux (d'où sa proposition d'une zoomusicologie) *versus* une activité spéculative strictement réglée par des conventions pour le pur plaisir de la combinatoire.

La musique serait-elle tout cela à la fois ? Compositeurs, critiques et esthètes confirment en leurs propos l'écartèlement du champ musical entre *préfiguration*, *configuration* et *refiguration*. L'unité ricœurienne, tripartite, opérante dans un projet mimétique de l'art, est aujourd'hui morcelée : l'action, son récit et son interprétation (sa lecture) devenant des entités séparées, viables en toute autonomie. Dans *L'Art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer fait remonter à Kant, à la fin du XVIII^e siècle, les fondements de cette crise spéculative de l'art. Ne peut-on lire, en amont, des signes d'instabilité des arts qui annonçaient, déjà au milieu du XVIII^e siècle, la lézarde du système des Beaux-Arts ? À cette époque, en effet, s'est tenu un vigoureux débat public autour d'une possible figuration musicale dont le corollaire le plus important a été de situer la musique dans les ordres du savoir. Que peut-on apprendre au sujet de l'affaiblissement ou de la consolidation des frontières de la musique au temps des Lumières ?

Dans le cours des trois querelles esthétiques¹ qui ont agité Paris pendant le siècle, l'échange d'opinions qui a pris place entre 1752 et 1754² constitue, dans les faits, la tenue des *états généraux de l'esthétique*, les seuls dont l'histoire humaine ait gardé la trace. Des auteurs de toutes les catégories sociales, de divers horizons professionnels, ont écrit des mémoires, des pamphlets, des libelles, créant un genre littéraire nouveau, les « écrits sur la musique », dans le but de déterminer ce que la musique devait imiter, ce dont elle pouvait rendre compte et d'examiner les moyens les plus convaincants de le faire. En faisant abstraction des grands noms de l'époque – Diderot, Rousseau, Grimm, Rameau, d'Alembert –, Belinda Cannone (1990 : 6) a identifié parmi eux des avocats, des administrateurs, des militaires, des fonctionnaires, des ambassadeurs, des architectes, des gens de lettres et des musiciens.

Il ne fait pas de doute que la question centrale qui agite tous ces écrits sur la musique est celle de l'*imitation référentialiste*, c'est-à-dire l'affirmation que les fondements du beau dans un art se rapportent à la capacité de celui-ci de figurer des réalités observables en dehors de ses propriétés ontologiques.

De cette affirmation, on peut avancer trois définitions opérantes depuis la fin du Grand siècle : imitation de la nature, imitation de l'intériorité, imitation du langage. Ces trois définitions constituent les critères du jugement, l'enjeu précis du procès que subit la musique en ce temps des Lumières. Pourtant, l'intrusion des Encyclopédistes dans cette question instaure d'importantes modifications de sens qui finiront par déplacer le concept d'imitation musicale de son champ aristotélicien pour le situer dans une perspective résolument formaliste. Ainsi peut-on observer la difficile émergence d'une autre acception de l'imitation aussi peu débattue qu'elle est présente pourtant à l'oreille et dans la pratique des compositeurs : celle que fait la musique en reproduisant ses propres formulations thématiques, ses propres structures « motiviques ». Nous devons pouvoir mesurer l'ampleur de cette contradiction entre une métaphore picturale – « imiter la belle nature », érigée en critère de validité par les académiciens et les philosophes – et l'interprétation au premier degré du sens musical que lui confèrent les gens de l'art.

Il nous a paru évident que le discours technique des musiciens constituait une forme de résistance à la spéculation idéologique des esthètes et académiciens au sujet de l'obligation faite à la musique d'imiter l'extériorité pour devenir admissible au rang des Beaux-Arts. En ce sens, il est permis de se demander si cette technicité musicale n'a pas été, au temps des Lumières, l'antidote qui a épargné les penseurs et créateurs du leurre fatal de prendre l'art pour une religion et de confondre la musique avec les autres arts³ ? Ainsi, devrions-nous être en mesure de dégager les aspects masqués d'un affrontement entre la musique – art subalterne, en France au XVIII^e siècle – et la peinture qui y occupe le haut de la hiérarchie artistique du fait de l'impérissable *ut pictura poesis* d'Horace.

Plus généralement, notre réflexion vise à rendre compte d'un voyage musical au temps des Lumières. Les auteurs interrogés défendaient souvent des positions extrêmes et leurs antinomies faisaient l'objet

de mille subtilités comme il convenait en cette époque où la plus acerbe rivalité mimait la plus exquise coquetterie⁴. Certains assemblaient les éléments les plus diffus en des livres gigantesques construisant, ainsi, d'insolubles paradoxes. C'est là pourtant, dans ce « gouffre, où ces espèces de chiffonniers jetèrent pêle-mêle une infinité de choses mal digérées, bonnes, mauvaises, détestables, vraies, fausses, incertaines et toujours incohérentes et disparates » que Diderot (1875-1877, XX, p. 130) entreprend de suspendre la musique, comme un mobile, entre arts et sciences⁵.

LE POSTULAT D'IMITATION

Il importe en premier lieu de comprendre comment une spéculation esthétique appliquée à la poésie, au théâtre et à la peinture a acquis un développement tel qu'elle a été imposée aussi à la musique.

Cette spéculation est celle qui a abouti à la validation des rapports entre le réel perçu et sa projection fictive dans l'œuvre d'art. Car tel est le fondement de la théorie d'imitation en vigueur dans les Beaux-Arts, c'est-à-dire, pour rester dans l'esprit de l'époque, la peinture, la poésie et le théâtre.

En 1718, paraît la première édition des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Dubos, six fois rééditées jusqu'en 1770. Si l'originalité de ce livre est due à l'introduction de la notion de *subjectivité* dans le domaine de l'esthétique, telle que Cassirer le spécifie dans sa *Philosophie des Lumières* (1966: 381-382), l'auteur fonde néanmoins son argument sur les rapports de causalité qu'il observe entre l'imitation et le plaisir, rapports que confirme, selon lui, Aristote dans sa *Poétique*. Force est pourtant de constater que sa démonstration de l'imitation musicale demeure assez vague, même dans le troisième tome de son ouvrage où il traite spécifiquement de la musique. Le seul point fort de son propos réside dans ce passage où il commente l'idée d'Aristote selon laquelle l'imitation tragique émane de sources différentes: le mètre, le rythme, la mélodie et l'harmonie, formant ainsi « un langage préparé pour plaire » (Dubos, p. 314). La musique se révèle source de

plaisir en appuyant la tragédie dans son projet d'imiter les passions humaines. Cet énoncé implique que la musique renforce la tragédie *en doublant*, donc *en imitant de manière plaisante*, entendons libre et fantaisiste, les inflexions et le rythme prosodique de la langue.

L'Esprit des Beaux-Arts de Pierre Estève, paru en 1753, oriente la spéculation vers la propension à l'imitation de la musique italienne savante, entendons par là le *Stile rappresentativo* de la *Camerata fiorentina*. L'auteur rappelle que la musique française a hérité de l'italienne la faculté d'imiter, faculté qu'elle a su faire fructifier à un degré inconnu à l'origine:

[...] Comme les Italiens ont familiarisé les Français avec de plus grands détails de la science musicale que Lulli ne parût en avoir employé, il est difficile qu'on soit entièrement satisfait par la simplicité primitive. (Estève, t.II, p. 16)

Estève, qui avait pris part à la Querelle des Bouffons dans le coin de la reine, cherche aussi dans son livre, de manière évidente, à concilier les deux positions en présence, en tentant de démontrer que les propriétés de la musique française émanent de la plus savante tradition italienne.

L'imitation dont la musique doit faire preuve selon Estève, n'est pas l'imitation technique du langage qu'impliquait la définition de Dubos. Il s'agit bien pour lui de *mimésis* au sens psychologique du terme, c'est-à-dire de représentation des sentiments humains, des états d'âme; il s'agit de « la vérité du sentiment » comme il le dit (*ibid.*, p.9). Cependant, ce sentiment à imiter, Estève en fixe la source non pas dans une étude psychologique de l'être humain, mais dans la représentation poétique du sentiment, dans l'œuvre des poètes et des dramaturges. Cette « vérité du sentiment » que le musicien doit traduire, c'est celle des « poèmes de Quinault » (*ibid.*), qu'a jadis traduits Lulli qui, « en rendant exactement les mouvements d'une versification tendre, pathétique, noble, sublime et quelques fois terrible, [...] créa la musique française » (*ibid.*).

Le propos d'Estève comporte une ambivalence dans la mesure où il confond les sentiments que le

musicien doit traduire avec leur simulation dans le poème. À prendre son propos au pied de la lettre, le musicien serait condamné à imiter au second degré. Toutefois, en dépit de ce chevauchement de l'objet et de sa représentation, il est évident qu'Estève, contrairement à Dubos, accorde la prédominance à la *mimésis des affects* plutôt qu'au remodelage du langage.

C'est dans le livre de l'abbé Batteux, intitulé *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, publié à Paris en 1746, qu'a été exposé comme un impératif ce qu'il est convenu d'appeler le *postulat d'imitation*.

L'abbé Charles Batteux (1713-1780) a été un homme de lettres et un théoricien de l'art fort respecté en son temps. En 1761, il fut élu membre de l'Académie française «où il se rangea dans le camp [...] opposé au parti des philosophes» (Chevrolet, p. 59). Sa publication de 1746 résumait avec une certaine vigueur les idées sur lesquelles reposait toute critique des Beaux-Arts, c'est-à-dire leur rapport à la nature physique ou à la nature humaine. Se référant, lui aussi, à la *Poétique* d'Aristote où ces principes trouvaient leur fondement philologique, Batteux érige l'imitation des deux natures en condition fondamentale de la poésie, de la peinture, de la musique et de la danse. En fait, après avoir démontré comment la poésie et la peinture se rapportaient au naturel, il dénonce, sur ce plan, les licences de la musique et de la danse, les sommant de se conformer à l'imitation de la nature pour rejoindre la cohorte des Beaux-Arts.

Qu'est-ce que la peinture? Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est phantôme chez elle, et sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité. [...] La musique et la danse peuvent [...] s'égarer, l'une dans des caprices, où les sons s'entrechoquent sans dessein; l'autre dans des secousses et des sauts de fantaisie: mais ni l'une ni l'autre, elles ne sont plus dans leurs bornes légitimes. Il faut donc, pour qu'elles soient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation: qu'elles soient le portrait des passions humaines. (Batteux, p. 36)

Cet énoncé correspond effectivement à un postulat, car c'est à partir de ce principe premier que

se définit, dans la théorie de Batteux, l'obligation faite à l'art d'imiter pour plaire.

Le réquisitoire de Batteux a une portée considérable. En effet, il apporte une nouvelle énergie à la recherche d'une concordance entre la musique et les mouvements de l'âme. La traduction musicale des états psychologiques est devenue avec Batteux le critère dominant pour juger de la valeur d'une composition musicale. Enfin, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* sont érigés en ouvrage de référence obligatoire pour tous les participants au débat sur l'esthétique de la musique française au temps des Lumières.

C'est la raison pour laquelle l'intervention de Diderot prend place dans la foulée de celui-ci. Dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, parus en 1748, deux ans après la parution du livre de Batteux, Diderot s'engage à démontrer que «le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons» (*Écrits sur la musique*, p. 35).

Si Diderot raille Batteux pour les incohérences de son livre *acéphale*, loin de le contredire sur le principe d'imitation, il l'exhorte à l'exprimer plus nettement, à en renforcer l'autorité:

[...] Rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image [...] c'est ce que je vous conseille d'ajouter à vos Beaux-Arts réduits à un même principe. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature; car je trouve des gens qui me soutiennent que faute de l'une de ces choses votre traité reste sans fondement, et que faute de l'autre, il manque d'application. Apprenez-leur, monsieur, une bonne fois comment chaque art imite la nature dans un même objet.

(«Lettre sur les sourds et muets», *op. cit.*, p. 70)

Diderot poursuit la controverse avec Batteux jusque dans l'*Encyclopédie*, article «Beau». Il se montre fort adroit en incluant le postulat d'imitation dans un postulat du beau. Il y parvient en se référant à l'*Essai sur le Beau* (1741) du Père André, dont il soutient à fond la *thèse des rapports* comme fondement de

l'entendement de l'esprit, reléguant l'imitation au plaisir purement sensoriel. « Le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire... » (*Œuvres*, p. 1122). Alors qu'il appelle beau « tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée des rapports » (*ibid.*, p. 1126), Diderot désigne par *beau réel*, ou beau objectif, l'étude des rapports internes des composants de l'œuvre d'art.

À la notion d'analogie de l'œuvre avec la nature, Diderot substitue la notion des rapports qui fondent le beau, systématisant ainsi sa proposition première des *Mémoires*. Loin de récuser la notion d'imitation de la nature, Diderot en fait une catégorie de son esthétique: le *beau relatif* qui renvoie « à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il faut en faire la comparaison » (*ibid.*, p. 1129). Mais ici encore on se retrouve devant un concept à sens multiples, puisque les rapports peuvent être tout autant ceux que l'œuvre entretient à l'égard de son modèle que ceux reliant entre eux les éléments de sa composition:

Quel sera donc l'objet dans la nature sur la beauté duquel les hommes seront parfaitement d'accord? Mais ceux qui sont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des symétries, des liaisons qui règnent entre les parties de ce grand tout [...].
(« Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau », dans *Œuvres esthétiques*, p. 434)

En fait, la position de Diderot, tout habile et imaginative qu'elle soit, n'en est pas moins ambiguë. Si l'on se place dans l'optique de Batteux, on peut considérer que notre plaisir provient de l'illusion de la réalité physique ou psychologique créée par l'œuvre; donc rapport d'imitation. Mais en se fondant sur l'argument des rapports entre ses parties constituantes, Diderot attribue à l'évaluation esthétique une portée strictement formaliste. Vue sous cet angle, l'œuvre d'art prend une valeur immanente en ceci qu'elle ne renvoie plus à une extériorité mais à elle-même. Comparée à la sommation de Batteux, cette nouvelle perspective incite le compositeur à se libérer encore plus de l'obligation d'imiter la nature. Par son intervention,

Diderot renforce la prescription de l'imitation de Batteux et la complexifie en lui assignant un second niveau de signification.

LE DESSEIN DE RAMEAU

Peu après la formulation par Dubos du postulat de l'imitation, un compositeur et théoricien d'esprit éminemment cartésien avait entrepris de préciser les procédés compositionnels par lesquels la musique s'acquittait de l'obligation de représenter ou d'exprimer. La question est en effet abordée par Rameau dans son *Traité de l'harmonie* (1722). L'auteur y traite du « dessein, de l'imitation, de la fugue et de leurs propriétés » à l'avant-dernier chapitre du second livre et au dernier du troisième. Sans prétendre éclairer toutes les facettes de cette question complexe, Rameau délimite avec une rare netteté deux cas spécifiques à l'imitation en musique: a) « les paroles que l'on met en musique » (p. 162); b) « tel qui ne prend point de paroles pour guide » (*ibid.*).

La première acception se divise en deux parties. D'une part, elle fait pendant à la représentation des sentiments en s'appuyant sur la signification du texte mis en musique:

S'il se trouve une certaine conformité de sentiments dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appelons Imitation.
(p. 163)

De l'autre, elle prend modèle sur la formalisation avouée ou induite du poème pour déterminer une conduite cohérente des paramètres musicaux:

Si les mêmes paroles répètent quelquefois, ou si elles peuvent se répéter, il est bon de les faire toujours entendre avec le même chant; ce qui introduit une nouvelle espèce d'imitation. (Ibid.)

Ici apparaît toutefois une association entre un *chant* et sa *répétition* que Rameau semble situer dans le même rapport qu'un *modèle naturel* et son *dessin*. De là l'idée du « Dessein » (orthographe d'usage au XVIII^e siècle pour « dessin ») apparaissant dans le titre de deux chapitres du *Traité*.

Il faut se reporter au troisième livre du *Traité* de Rameau pour parcourir l'étendue qu'il assigne à la seconde acception de l'imitation en musique. Cette imitation, libérée de l'obligation de signifier le texte, renvoie non pas exclusivement à la musique instrumentale, mais à la musique *sui generis*.

Dans la musique, commence-t-il, le dessein est en général le sujet de tout ce que [...] un habile compositeur doit se proposer d'abord, un mouvement, un ton, ou un mode, un chant, une harmonie; [...] ce terme doit s'appliquer plus précisément ici à un certain chant que l'on veut faire régner dans la suite d'une pièce. (p. 332)

Ainsi émerge dans le discours ramiste une prédéfini-tion de l'imitation formaliste fondée sur le principe d'une idée musicale première, germée dans l'imagination du compositeur à laquelle il va associer une forme sensible, l'énoncé du sujet mélodique⁶ qui sera, dans l'œuvre, répété, dupliqué, transposé, subdivisé, rétrogradé, en un mot imité. La dialectique de Rameau représente le fondement le plus sûr de la réflexion de Rousseau pour qui le *Traité* constitua, au cours de sa formation musicale autodidacte, vers 1730, l'essentiel de la nourriture théorique⁷.

L'EFFET DES TAXONOMIES

Le projet de l'*Encyclopédie* déclenche une opération de recensement lexicographique qui rend caduques, au milieu du XVIII^e siècle, les méthodes de codification du réel, pratiquées par les grandes institutions du savoir depuis la fin du XVII^e. Les dictionnaires de l'*Académie*, de Bayle, de Trévoux, se trouvent totalement dépassés par ce soudain rapprochement entre les mots et les choses, entre la pensée et les techniques. Comme le démontre Robert Darnton à travers son *Diderot*, cette particularité ressort comme la véritable révolution opérée par l'*Encyclopédie* dans l'ordre social et intellectuel. Sur le modèle de la physique appliquée, de la médecine ou de l'agriculture, les arts sont découpés en termes techniques. Schémas et illustrations graphiques les propulsent dans une sphère d'objectivité qui, jusque-là, était étrangère à leur appréhension. La vie des coulisses prend le pas

sur la perception magique du spectacle. Les Encyclopédistes déplacent le spectateur de son fauteuil pour le promener derrière les décors, l'introduire dans les ateliers mécaniques, dans les studios des costumiers, chez les luthiers, dans les écoles de chant et de danse, dans le salon des maîtres de musique; ils feuilletent avec lui les traités de composition, l'initient aux secrets de la copie, de la gravure et de l'imprimerie. Le discours traditionnel sur la musique et ses attributs en ressort tout autre. Les considérations métaphysiques habituelles impliquant la notion de l'imitation apparaissent considérablement réduites en comparaison de l'accroissement des préoccupations techniques.

Comme on le sait, c'est à Rousseau que fut confiée la rédaction des articles de musique de l'œuvre de Diderot. On oublie plus souvent, par contre, que Rousseau, au moment de ce choix, n'avait pas encore fait le saut en philosophie. C'est pour ses qualités, déjà prouvées, d'historien, de théoricien et de praticien de la musique habile à traiter de son art que Diderot s'assure la collaboration de ce compagnon des dîners hebdomadaires à l'Hôtel du Panier fleuri⁸.

Dans l'ensemble des articles sur la musique, le point de vue technique domine nettement. Les articles déterminants traitent de l'accompagnement, de la construction des accords, de la syntaxe harmonique, des formes musicales. Comme il se doit dans cet ouvrage intelligent, alliant l'esprit aux habiletés, les questions phénoménologiques sont loin d'être négligées. L'article «Musique» est une audacieuse entreprise de définition de l'objet. S'y rattachent les articles corollaires tels «Cordes», «Sons» et «Voix». Mais les textes devenus ultérieurement le corpus de prédilection des rousseauistes, à savoir des articles comme «Opéra», «Système», «Unité de mélodie», ont été rédigés pour le *Dictionnaire de musique* et ne figurent donc pas dans l'*Encyclopédie*. Quand ces sujets sont traités dans l'*Encyclopédie*, ce n'est pas dans un sens proprement musical. Aussi sont-ils confiés à d'autres qu'au musicographe attitré du grand livre. C'est le cas pour l'article «Opéra» que s'était attribué l'homme à tout faire de l'*Encyclopédie*,

le Chevalier de Jaucourt. Plutôt qu'une étude des liens de la musique avec le théâtre, avec l'appareillage des décors et avec un livret, l'article de Jaucourt se confine dans l'émerveillement de l'auteur pour un spectacle «si brillant par sa magnificence»⁹.

Ceux de Rousseau sont d'une autre trempe. La musique est extirpée de l'ordre des frivolités pour prendre place dans un agencement historique judicieusement étayé, solidement documenté. Gammes, modes et échelles mélodiques sont étudiés dans un souci évolutionniste où les théories antiques (Pythagore, Aristoxène, Alypius, Boèce) sont comparées avec leurs équivalents modernes (Mersenne, Zarlino, Kircher) et contemporains (Sauveur, Tartini, Rameau, Serre).

Sous cette apparente objectivité couvaient, pourtant, de rugueuses critiques dont l'objet forçait parfois à déborder du champ musical pour y mieux revenir. Elles concernaient tout particulièrement les conceptions scientifiques de l'harmonie formulées par Rameau. S'y retrouvait nommément la divergence de vues des deux théoriciens sur le problème de la hiérarchie de l'harmonie et de la mélodie. Laquelle était subordonnée à l'autre? Pour Rameau, il était évident que l'harmonie était la mère et la mélodie, la fille. Rousseau défendait l'opinion contraire. De l'une ou l'autre de ces conceptions découlaient des conséquences irréconciliables au sujet du redoublement des notes dans l'accord, des accords par supposition ou de la musicalité de certains emplois de l'enharmonie. Néanmoins, la question sous-jacente demeurait bien celle du primat du particulier ou de l'universel, de la culture ou de la nature dans l'entendement humain.

Les sujets de discordes relatifs à la question de la préséance de l'harmonie ou de la mélodie sont nombreux. Ils ont été à l'origine d'échanges acrimonieux entre Rousseau et Rameau. Ce dernier répliqua aux articles de l'*Encyclopédie* au moyen d'une dénonciation anonyme des *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Ces affrontements, en dépit des condamnations, pour incompétence ou courte vue, prononcées à l'endroit de la partie adverse par les

deux opposants, amènent en fait le débat musical à un autre niveau que celui des auteurs d'écrits sur la musique. Ils n'amenuisent bien sûr pas l'inconditionnel parti pris de Rousseau en faveur de la musique italienne et ses élans impétueux à l'encontre de la musique française. Bien au contraire, ils en sont l'argument! Ils ne nous éloignent en rien du débat sur l'imitation; mais ils en concrétisent le propos en desserrant le nœud de la métaphore picturale, «la musique doit peindre», pour laisser prendre corps à un métalangage musical. C'est en ce sens que Rousseau soulignera plus tard, dans la préface de son *Dictionnaire de musique*, l'importance accordée au contenu technique de l'ouvrage sans pour autant s'interdire la portée esthétique:

*La musique est de tous les beaux-arts celui dont le vocabulaire est le plus étendu, et pour lequel un dictionnaire est par conséquent plus utile.*¹⁰

*[...] Je me suis donc attaché surtout à bien compléter le vocabulaire, et non seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'art que de ne pas y toucher.*¹¹

LES LIMITES DE L'ART

Que sont donc ces articles du dedans et ceux du dehors? Il importe en premier lieu de distinguer deux étapes dans l'entreprise lexicographique de la musique des Lumières: l'*Encyclopédie*, d'une part, le *Dictionnaire de musique*, d'autre part. Rappelons que les articles, commandés par Diderot, l'avaient été depuis 1749 et que Rousseau, qui avait très certainement compilé du matériel depuis une dizaine d'années, avait livré, en un temps record de trois mois, son manuscrit de 390 articles¹². Les six premiers volumes de l'*Encyclopédie* parurent de 1751 à 1756. Au fur et à mesure de leur parution, Rousseau éprouva une insatisfaction grandissante qu'il attribua à l'imperfection de ses articles. Imperfection, certes, mais d'autres motifs encore ont contribué à provoquer le mécontentement de l'auteur. Parmi eux, il faut compter le déclenchement de la guerre des Bouffons (1752), la composition et le succès inattendu du *Devin du village* (1752-53), la brochure de Rameau intitulée *Erreurs sur*

la musique dans l'*Encyclopédie* (1755). Cette séquence d'événements force Rousseau à quitter les « limites de l'art » pour en établir les fondements phénoménologiques. La *Lettre sur la musique française* (1752) est tout autant un développement tardif des articles de l'*Encyclopédie* qu'un pamphlet rédigé dans le cadre de la Querelle des Bouffons. Ainsi entreprendra-t-il la comparaison de la musique et de la langue en rédigeant, vers 1755, l'*Essai sur l'origine des langues*, essai davantage intégré « dans le mouvement d'une apologétique de sa propre théorie musicale »¹³ qu'un chapitre excentrique du *Discours sur l'inégalité*. Enfin, il y a ce *Dictionnaire de musique* entrepris à la même époque et pour le même motif d'insatisfaction augmenté du fait que les articles de l'*Encyclopédie* avaient été soigneusement délestés de nombreux passages par un d'Alembert craignant d'irriter encore plus un Rameau intransigeant dont les furies se dirigeaient désormais vers l'éditeur même du grand livre.

Pour toutes ces raisons, le champ d'étude du *Dictionnaire de musique* s'étend hors des limites de l'art, contrairement à celui des articles de l'*Encyclopédie* qui visaient plutôt à en dresser les remparts. C'est donc à l'*Encyclopédie* qu'il faut se fier si l'on veut surprendre un discours proche du « faire » des musiciens à propos de l'imitation. En traitant du même sujet dans le *Dictionnaire*, Rousseau développera considérablement la part du discours dominant en reléguant l'acception technique à une entrée secondaire. Pourtant, comme nous l'allons voir, les articles de l'*Encyclopédie* demeurent une clé pour saisir la dimension technique, parfois occultée par le discours idéologique, du *Dictionnaire*.

Arrêtons-nous tout d'abord à l'article « Dessein » de l'*Encyclopédie* où Rousseau, reprenant une entrée du lexique technique de Rameau, expose pour la première fois son concept d'unité de mélodie soumis depuis à une intarissable glose esthétique. Le fond du propos de Rousseau demeure l'assimilation du *sujet*, que se propose le compositeur pour modèle, avec son *projet* de le faire régner à travers l'œuvre. Pour ce faire, le compositeur procédera par des répétitions de son

sujet, répétitions qui fonctionnent comme autant de « regards » jetés vers un objet premier dont il vise la reformulation. C'est ce qui se passe dans le cas de la fugue. Mais dans les compositions « imitatives » moins rigoureuses, le compositeur raréfie ensuite les apparitions de son sujet pour en créer le désir chez l'auditeur. Puis, il le fragmente, le réfracte, en démultiplie les morceaux : c'est ce qu'on appellera le développement dans la forme sonate classique. Enfin, le sujet reparaît avec force, créant chez l'auditeur le sentiment de complétude d'où résulte son plaisir de réentendre l'objet de sa première admiration.

Ainsi, le *sujet* (dessin) et le *projet* (dessein) de reproduction qu'en fait le compositeur s'allient en un seul *objet* : la mélodie thématique principale de l'œuvre. On comprend alors que l'alliance homonymique des deux concepts en une seule entrée lexicale, « Dessein », n'est, dans le vocabulaire du musicien, qu'une pseudo-métaphore picturale car elle renvoie à un procédé de composition : le *projet d'unité thématique*. Le penchant formaliste de la démonstration de Rameau, renforcé par Rousseau, prend, chez ce dernier, l'allure d'une véritable réprobation du postulat référentialiste aristotélicien :

Ainsi l'on dessine un chœur, une ariette, un duo. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue selon les règles d'une bonne modulation et selon la modulation convenable dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les grâces de la nouveauté. C'est une faute de dessein que de laisser oublier son sujet; mais c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui. (Encyclopédie, IV, p.895)

Le dessin du compositeur n'a d'autre sujet que la mélodie de son invention.

Ouvrons le *Dictionnaire de musique* à l'article « Imitation » pour comprendre la double signification que Rousseau assigne à ce concept. Constatons tout d'abord que le mot fait l'objet de deux entrées différentes. Son sens premier est celui de la *mimésis*. Pour en parler, Rousseau se range du côté de Batteux tout en spécifiant que « cette imitation n'a pas pour tous

les arts la même étendue» (OC, t. V, p. 860). Dans la seconde entrée, il traite du sujet «dans son sens technique» (*ibid.*, p. 861). De ces deux conceptions de l'imitation, nous allons voir les implications, l'expansion et les contradictions dans le texte rousseauien sur la musique. En les assumant, Rousseau place l'esthétique musicale dans la catégorisation diderotienne des rapports d'extériorité et d'intériorité, d'hétéronomie et d'autonymie. L'intérêt de son discours réside dans l'articulation de ces concepts avec les éléments de la composition musicale.

LA MIMÉSIS SELON ROUSSEAU

Rousseau associe à la forme «dramatique et théâtrale» les propriétés imitatives de la musique. Entend-il par là l'opéra, la comédie ballet, la musique de scène? Il est permis de le croire. Si l'on se rapporte à sa mise en garde dans l'*Émile* à l'encontre de la «musique imitative et théâtrale» (OC, t. IV, p. 406) qu'il ne recommande pas pour l'éducation musicale des enfants, c'est de la musique des affects qu'il est question; celle de «la vérité du sentiment», celle que Pierre Estève qualifiait de «pathétique, noble, sublime et quelques fois terrible».

Quant à cette imitation, Rousseau ne doute point des potentialités de la musique. Il a plutôt l'air d'accuser Batteux de vouloir enfoncer une porte ouverte car, démontre-t-il, en matière d'imitation, les possibilités de la musique sont combien plus étendues qu'en poésie ou en peinture:

Elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. (OC, t. V, p. 860)

Il est paradoxal de constater combien, dans cet article, Rousseau s'évertue à démontrer que la musique est pourvue d'une puissance évocatrice orientée surtout vers la nature physique. Il est tout aussi étonnant de voir comme il fait peu de cas de la représentation des passions ou des affects. L'évocation musicale du cadre d'évolution du drame

prend nettement le pas sur la peinture sonore des passions qui agitent l'âme des personnages:

Il [le compositeur] agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents [...] et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. (*Ibid.*, p. 861)

Force est de remarquer cependant que cette peinture sonore ne s'adresse pas à l'esprit. Au contraire, c'est par homologie avec les sentiments que la peinture sonore révèle à l'auditeur les significations profondes de l'œuvre. Le décor physique, ou l'expérience de la nature que l'auditeur transporte avec lui, s'infiltre dans le tissu de la perception de l'œuvre, la faisant accéder à une authentique dimension significative. Voilà, selon Rousseau, le champ d'action de l'art dans lequel la musique n'est pas soumise, malgré les apparences, aux «mêmes bornes» (*ibid.*, p. 860) que la poésie et la peinture. Le musicien réalise ainsi l'opération du *sentiment de la nature*: «Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant» (*ibid.*, p. 861).

Rousseau manifeste envers ce texte un attachement tout particulier. Il le promène à travers le *Dictionnaire* et divers autres écrits (cf. «Opéra», DM, OC, t. V, p. 958-959 et *Essai sur l'origine des langues*, chap. XVI, *ibid.*, p. 421, 422).

Le même thème est repris à l'article «Génie» du *Dictionnaire* mais avec une fébrilité accélérée. Pourtant, ici encore, Rousseau est étonnamment avare de mots pour décrire la correspondance des agitations de l'âme et des mouvements ou accents musicaux. En revanche, il aborde avec chaleur et conviction le passage du sonore à l'émotion:

Le génie du musicien soumet l'univers entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par les sentiments, les sentiments par des accents, et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs.

Ce passage doit être rangé parmi les morceaux où Rousseau apparaît comme le précurseur de la sémiologie musicale. Après avoir fixé ces étapes qui

conduisent de la perception à l'émotion pour atteindre enfin la compréhension totale de l'œuvre, il bifurque vers une dialectique des rapports entre le compositeur émetteur et l'auditeur récepteur. Sa réflexion pourrait être traduite en termes de stratégies de codage et de décodage du message musical : « Mais hélas ! il [le génie du musicien] ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter ».

À compositeur de génie, auditeur de génie ! La question ouverte par Rousseau ne me semble pas pouvoir être résumée d'une manière aussi sommaire, aussi simpliste. L'auditeur que Rousseau interpelle est un compositeur potentiel et même, plus évidemment, un étudiant en composition. Il apprend au contact des œuvres ; il éduque sa perception holistique. Ses connaissances doivent couvrir la technique mais aussi l'histoire de ses émotions. Il doit posséder deux qualités : a) le sentiment de la nature, c'est-à-dire ce qui le rend apte à reconnaître les similitudes entre ses états d'âme et les paysages environnants et b) la connaissance intime de ce qu'en donnent les arts. L'omission d'un de ces deux termes entrave l'accomplissement du génie.

C'est dans l'application de ces deux critères que se glisse subrepticement le parallèle des deux musiques. Revenons à l'article « Génie » :

Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase, et travaille ; son génie échauffera le tien, tu créeras à son exemple ; c'est là ce que fait le génie, et d'autres te rendront les pleurs que les maîtres t'ont fait verser.

Rien dans ce texte sur le génie ne ranime la théorie d'Estève sur les rapports d'imitation du poème par la musique. L'invocation de Métastase est d'un tout autre ordre, celui de la fréquentation des œuvres géniales dans le but de nourrir l'expérience esthétique. Elle fait suite à l'énumération des compositeurs napolitains qui l'a précédée. Dans le détail de ses

propos, l'article « Génie », tout comme la première définition de l'imitation, renvoie plus spécifiquement au tableau musical, à la symphonie descriptive, qu'à la musique lyrique dans la tradition scénique française. Lorsque Rousseau reprend ce thème dans l'article « Opéra », ce n'est point pour démontrer la conformité littérale des paroles et de la mélodie, mais bien pour faire la jonction entre l'univers du drame et celui de la symphonie.

Les critères de l'imitation musicale chez Rousseau affichent donc une réelle différence avec les postulats de Dubos, d'Estève et de Batteux. Chez eux, l'imitation résulte d'une démarche *holistique* qui les conduit à rechercher les conformités entre la musique et le monde des réalités physiques, psychologiques ou symboliques. Pour Rousseau, ces correspondances sont louables, certes ; elles constituent l'objet du beau en musique. Cependant, elles ne font pas le poids vis-à-vis de la puissance *immanente* des éléments musicaux. Selon la spéculation de Dubos, d'Estève et de Batteux, l'on comprend que la musique française répond à une vocation rhétorique et cartésienne. Sa composition fait état d'une *médiation* réussie entre les passions de l'âme et les mouvements sonores, entre l'expérience phénoménologique et la représentation symbolique.

En face d'eux, Rousseau acclame la musique italienne pour l'*immédiateté* de ses impressions, comme si ces données formelles provoquaient directement l'émotion, sans procédé référentiel. Cette définition de l'imitation comme catalyseur immédiat des émotions lui permet de désigner la musique comme le *grand art*, puis de tracer la démarcation entre musique italienne et musique française et, enfin, d'en appeler à la condamnation de cette dernière :

Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le génie ? [...] tu ne saurois le sentir, fais de la musique française. (Ibid., p. 838)

L'IMITATION INTRINSÈQUE

Le second volet de cette analyse du concept d'imitation musicale dans les théories de Rousseau, en regard des définitions de ses contemporains, porte

sur la notion de l'imitation formelle, c'est-à-dire l'imitation des formes musicales à l'intérieur même de la composition. Cette définition ne vient en fait que préciser, en termes de composition musicale, l'idée de signification immanente déjà esquissée plus haut.

Il est intéressant de remarquer que l'article « Imitation » de Rousseau dans l'*Encyclopédie* ne portait nullement sur la *mimésis*. Le mot n'était pris que « dans sons sens technique », comme il sera précisé dans le *Dictionnaire* plus tard pour désigner

[...] l'emploi d'un même chant ou d'un chant semblable dans plusieurs parties qui les font entendre l'une après l'autre, à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelque autre intervalle que ce soit. (p.861)

Si court soit-il, ce texte se révèle capital pour comprendre l'apport décisif de Rousseau dans la difficile prise de conscience des fonctions auto-imitatives de la musique. Son importance se confirme par la rareté des écrits sur ce sujet, comparativement à la prolifération de ce procédé de composition dans les œuvres musicales baroques et classiques. De plus, ce thème recouvre un trait stylistique qui distingue les pratiques italo-germaniques de l'usage français.

En effet, la musique française se caractérise par une recherche de conformité de la ligne mélodique, des climats harmoniques et des évocations de timbres avec l'esprit du poème. Il s'agit là d'une tradition héritée de la pratique madrigaliste florentine et de la chanson polyphonique franco-flamande. Ainsi occupée à dépeindre les mots et les choses, à se conformer à l'évolution de l'intrigue, la musique française se complaît beaucoup moins que les musiques italienne et allemande dans la réplique des formules, le miroitement des motifs, la transposition des sujets et des thèmes.

Bien sûr la fugue fait école en France. Mais elle est assujettie, la plupart du temps, à des fonctions sémantiques précises, comme la simulation des « Vents déchainés », devenus un cliché à travers toute la tragédie lyrique des XVII^e et XVIII^e siècles. *Didon* de Campra (air de Didon sous ce titre) et *Alceste* de Lulli (I, 8) en offrent des modèles saisissants. La fugue n'est

pas pour le compositeur français le médium d'expression de sa subjectivité. François Couperin excelle à évoquer des changements d'humeurs à travers une diversité fulgurante de matériaux thématiques et « motiviques ». Il campe des portraits d'une subtilité fort imaginative. Alors il est français et classique. Pour faire italien, il utilise d'abondance un style imitatif et redondant, un florilège de motifs torsadés d'une gémellité toute baroque.

Le mouvement central de l'ouverture de *Pygmalion* de Rameau, de style fugué, strictement « motivique » et auto-imitatif, est un morceau tout à fait exceptionnel dans l'œuvre. Il est du plus pur style italo-germanique et, pour en justifier la facture fuguée, d'Alembert prétend que les répétitions « motiviques » représentent les coups de ciseau du sculpteur au travail. Cette ouverture n'annonce-t-elle pas plutôt les obstinations « motiviques », sans finalité descriptive inhérente, caractéristiques des *allegro* initiaux des symphonies viennoises classiques : la *Symphonie n° 40 en sol mineur* de Mozart, la *Cinquième* de Beethoven.

En revanche, les superbes pages fuguées des motets du jeune Rameau sont aussi celles qu'il a voulu faire oublier au cours de sa carrière parisienne (cf. Duron, p.644). Ne faudrait-il pas interpréter ce reniement comme l'expression de la conscience de Rameau que le style fugué appartenait à une poétique essentiellement allemande dont l'influence s'était étendue dans l'est de la France ? Écoutons Jean Duron commenter la rigoureuse fugue chorale « *Cor meum* », second mouvement du motet *Quam dilecta* :

Nous ne connaissons pas du reste d'autres exemples aussi savants de fugues en France à cette époque, hors quelques mouvements de Pétouille, de Dutartre, de Madin et de Bernier, tous compositeurs ayant fait leurs armes dans les terres de l'est du royaume : Langres, Dijon, Troyes... comme Rameau. (Ibid., p.650)

Même s'il condamne la fugue dans sa forme scolaire, Rousseau chérit ce concept d'imitation intrinsèque, responsable du rôle dominant des musiques italienne et allemande au détriment du picturalisme de la musique française. C'est la seule

acception que retient Burney dans le glossaire des termes musicaux placé au début de son *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*: «Imitation, espèce de fugue libre, dans laquelle les parties s'imitent l'une l'autre, quoiqu'elles ne suivent pas les mêmes intervalles, comme c'est le cas dans une fugue ou un canon» (p. 56-57). Plus loin, le même auteur revient avec cette formulation qui dissipe toute ambiguïté:

Dans un air, seule la répétition permet de rendre compte d'un sentiment; la musique passionnée est peut-être celle qui revient sur un beau passage ou qui reprend judicieusement le premier sujet alors qu'il vibre encore à l'oreille et qu'il est présent encore à la mémoire. (Ibid., p. 82)

Le sujet de fugue imité à la quinte ou à la quarte, qui est la base de l'architecture musicale allemande, a été fragmenté, démultiplié, réfracté dans les techniques compositionnelles des petits maîtres italiens que Rousseau ameute pour faire face à la poétique française. Tel est le fondement de cet éloge de la liberté des répliques thématiques et «motiviques», à la fin du second article sur l'«Imitation»:

On traite l'imitation comme on veut, on l'abandonne, on la reprend, on en recommence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées que celles de la fugue sont sévères: c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute imitation trop affectée décèle presque toujours un écolier en composition. (OC, t. V, p. 862)

Cette envolée fait pressentir la structure libre et pourtant cohérente et unifiée des *allegro* des concertos de piano de Mozart, des sonates pour piano et violon de Beethoven (celle du *Printemps* en est un exemple convaincant) et de toute l'esthétique multiple, insaisissable, de la forme sonate dont l'élément capital est justement cette démultiplication du sujet, sa fragmentation, son miroitement quasi narcissique. Mozart avait bien intégré cette liberté tout italienne dans le maniement de l'imitation «motivique». Analysant le *Presto*, 3^e mouvement, de sa *Sonate pour piano K. 310*, Marie-Christine Vila décrit sa configuration dynamique en des termes faisant écho à

ceux de Rousseau: «À une allure soutenue, qui jamais ne se relâche, les idées s'enchaînent, se répètent, s'interrompent» (*Sotto voce: Mozart à Paris*, p. 160).

ATTRIBUTS ET IMITATION

En 1765, Jean-Baptiste Chardin peint trois tableaux¹⁴ respectivement intitulés *Les Attributs des sciences*, *Les Attributs des arts*, *Les Attributs de la musique*. Ce triptyque semble constituer une paraphrase picturale du diagramme de Diderot dans le *Prospectus* de l'*Encyclopédie*. Le peintre réitère avec assurance le *statu quo* de la répartition des champs de la connaissance, confirmant la persistance de ce que déploraient les esthètes du début du XVIII^e, à savoir l'exclusion de la musique du champ des arts. Dans cet *a parte*, la musique profite d'un état d'ambivalence lui permettant d'empiéter à la fois sur les sciences et sur les arts, tout autant qu'elle apparaît indépendante des unes et des autres. Aux yeux des esthètes, cette situation s'avère intolérable. Corrélativement, ils s'appliqueront à imaginer les voies musicales de la *mimésis* sous une forme prescriptive d'abord, sous un angle déductif ensuite. Le conflit de Rameau et des Encyclopédistes a été le produit direct de cette ambiguïté.

L'imitation référentielle, prescrite et débattue sur la base du postulat formulé par Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1718), réitéré par l'abbé Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), renforcé par Pierre Estève dans *L'Esprit des Beaux-Arts* (1753), a constitué, jusqu'à la parution de l'*Encyclopédie*, la seule perspective légitime de la pratique artistique. La prescription faite à la musique de peindre l'extériorité ou de traduire l'état d'âme pour être admissible au rang des Beaux-Arts, telle que l'ont formulée ces auteurs, s'est trouvée discutée et relativisée par les Encyclopédistes, tout particulièrement Diderot, d'Alembert et Rousseau.

Tout sensibles qu'ils soient aux potentialités descriptives et évocatrices de la musique, ces auteurs ont défini des attributs spécifiques à la musique qui la distinguent du projet et des procédés des autres arts tout en prenant garde à ce qu'elle ne bascule pas dans

le champ des sciences. Émerge dès lors la notion impérative de la mélodie chantante et du récitatif éloquent, régie par l'organisation tonale, objet d'une entreprise de théorisation sans précédent non seulement dans les articles de musique de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, mais encore dans les *Éléments de musique* de d'Alembert.

Il apparaît alors dans les écrits musicographiques de la fin du XVIII^e siècle un étonnant changement de perspective. À l'acception référentielle généralement accolée au concept d'imitation, les musiciens substituent une définition tournée sans ambiguïté vers la musique en soi : la fonction itérative de la mélodie donnée comme sujet à imiter dans le cadre de certaines formes musicales strictes telles le canon, la fugue et d'autres plus libres comme les *duetti da camera* italiens.

Il s'est révélé au cours de notre recherche que ce concept d'une imitation autonome, opposée à l'imitation référentielle, s'affirme dans la mesure où les auteurs ont une vision technique de la musique, ce qui était le cas de Rameau, de Rousseau et de Burney, tous trois théoriciens et compositeurs. Spéculation esthétique et procédés compositionnels en viennent ainsi à s'opposer. Plus la spéculation est développée, plus elle aspire à la théorie de l'imitation référentielle. Plus on se rapproche de la réalité compositionnelle, plus le discours esthétique se raréfie au sujet des procédés de l'imitation de la musique par elle-même telle qu'exprimée par Burney. Il faudra attendre la fin du siècle, le dépassement des Lumières, pour qu'une spéculation esthétique remette nommément en question l'orientation référentielle, à la faveur d'un éloge résolu du principe de mélodie. C'est ce que fait Chabanon dans ses *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, et dans *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*.

Notre hypothèse de l'inversion des rapports entre la spéculation esthétique sur l'imitation référentielle et l'usage des procédés d'imitation mélodique est fondée sur une comparaison de l'intention des écrits

esthétiques, des objectifs définis dans les textes de théorie musicale et des éléments appartenant aux deux types d'imitation dans un corpus d'œuvres musicales françaises, italiennes et allemandes du XVIII^e siècle. Œuvres et compositeurs ont été retenus, soit pour leur représentativité dans les procédés types de composition pour la période, soit parce qu'ils ont fait l'objet de références dans l'argumentation de théoriciens ou esthètes de leur époque.

Ainsi, les styles italien et allemand, fusionnés dans l'œuvre de Mozart pour fonder le modèle du classicisme musical viennois, sont justement fondés sur cette pratique de la réitération thématique et « motivique ». Dans cette perspective, nous voyons naître la forme sonate au confluent des pratiques italo-germaniques dans une période où les musiciens français sont encore épris des formes narratives et dansantes : la suite, le ballet, l'opéra-ballet. Au sommet du Baroque, alors que la suite représentait encore pour les musiciens européens le legs français nécessaire au métier de la composition, c'est la fugue ou les formes canoniques tels les *duetti da camera* que privilégient les musiciens allemands et italiens. Ces genres sont caractérisés par une énonciation thématique, soit la formulation d'un sujet, et sa reproduction selon des règles strictes ou, au contraire, selon des attitudes libres. Ici, dans la fugue, la musique est repliée sur ses possibilités ontologiques. Là, dans la suite, elle aspire à l'évocation de l'extériorité, ce qui fait reconnaître en elle

[...] un genre éminemment français, tant par ses origines fonctionnelles (la danse) que par son épanouissement littéraire et poétique (l'évocation, le portrait) [...] fondant] une esthétique où se mêlèrent avec bonheur la raison et la sensibilité. (p.652)

Une zone trouble subsiste toutefois. Comment départager les compositeurs et théoriciens français partisans du formalisme naissant des musiciens français dont l'œuvre alimente le courant visualiste ou rhétorique dominant ? La polarisation que nous avons créée entre esthètes et musiciens se bute contre la fascination historique des compositeurs français¹⁵ pour la mise en œuvre de procédés picturaux et

élocutoires. Loin de contredire notre hypothèse, cette pratique même explique l'ambition des esthètes d'imposer à la musique le principe de l'imitation aristotélicienne pour être agréée parmi les Beaux-Arts. L'ambivalence de ces compositeurs a nourri l'espoir que les projections visualistes du style français pouvaient un jour se substituer aux représentations essentiellement auditives des musiques italienne et allemande, donc abstraites selon une logique visualiste. Le surgissement incessant des querelles musicales dans le Paris des XVII^e et XVIII^e siècles repose sur le choc phénoménologique entre ces antinomies stylistiques. La visualité fondamentale qui fait de la musique française une perpétuelle métaphore de la peinture, constitue le fondement même de sa nationalité. Elle explique en grande partie l'incompréhension qu'éprouvaient les esprits européens à l'égard du répertoire français et la polarisation des jugements esthétiques au temps des Lumières. En effet, les Français qui rejoignent le coin de la reine, constituant le clan pro-italien des Diderot et d'Alembert, sont dotés d'un esprit cosmopolite entièrement désenclavé des frontières nationales. Des compositeurs comme Campora, Rameau ou Jean-Marie Leclair, admirés à l'intérieur et respectés à l'étranger, sont ceux dont le métier répond aux normes stylistiques des trois nations (Italie, Allemagne, France); normes que tout compositeur des XVII^e et XVIII^e siècles devait maîtriser pour mériter ce titre.

Poétique du littéraire, de l'évocation et du portrait! Le génie musical français semble répondre essentiellement à cet enjeu de la sonorisation d'éléments perçus hors du champ musical. Ainsi se laisse appréhender l'idée d'une musique française élocutoire, c'est-à-dire qui tire son pouvoir de séduction de sa force de persuasion. Dans le même sens, on ne s'étonnera pas de voir le poème symphonique et la symphonie à programme naître à Paris au XIX^e siècle. N'est-ce pas cette même irrésistible attirance, hors du champ musical, pour une poétique du récit et de la picturalisation qui guide le musicien français, de Clément Janequin à Pierre Schaeffer en passant par Berlioz et Debussy?

NOTES

1. Il s'agit d'abord de la rivalité musique italienne – musique française, forme dégénérée de la Querelle des Anciens et des Modernes de la fin du XVII^e siècle; de la Querelle des Bouffons (1752-1754); enfin de la Querelle des gluckistes et des piccinistes (1772-1779). Ces dates sont données en guise de repères.
2. Ce sont là les limites temporelles de la Querelle des Bouffons. Les libelles suscités par cette féconde querelle ont été rassemblés en trois impressionnants volumes. Voir D. Launay.
3. R. Court (1997) semble bien proposer la réflexion décisive sur ce difficile sujet.
4. Pour comprendre le mécanisme de ce mimétisme social, littéraire et philosophique, se rapporter à P. Saint-Amand, 1992.
5. Il s'agit en fait du *Prospectus de l'Encyclopédie*, «Souscription» qui proposait l'ouvrage en 10 vol. *in folio*, dont 2 vol. de planches «en taille-douce». La dernière page de la souscription offre un tableau intitulé: *Système figuré des connoissances humaines // Entendement*. Cette souscription insérée dans le vol. I de l'édition originale (Paris, 1751) est précédée d'une importante introduction de Diderot intitulée: «Observation sur la division des sciences du Chancelier Bacon». Diderot y divise les «mathématiques mixtes en *perspective*, *musique*, *astronomie*, *cosmographie*, *architecture*, *science des machines*, et quelques autres».
6. Rameau semble toutefois tenir, déjà dans ce *Traité* précoce, à éviter l'emploi du mot «mélodie» pour énoncer la première apparition du «sujet» musical. Il préfère le mot chant, même lorsque l'exemple donné n'a point de support textuel: «Le chant de la fugue doit être imité en tout» (p. 339).
7. Cf. *Les Confessions*, OC, I, p. 184. Dans les références, nous employons l'abréviation OC pour désigner les *Œuvres complètes*.
8. Restaurant situé dans le voisinage du Palais-Royal où Rousseau, Diderot et Condillac se retrouvent une fois la semaine pour dîner et discuter. C'est là que lui fut faite la proposition de collaborer à l'*Encyclopédie* (OC, I, 347).
9. *Encyclopédie*, t. XI, p. 495.
10. DM, «Préface», OC, V, 605. Dans les références, nous employons l'abréviation DM pour signifier le *Dictionnaire de musique*.
11. *Ibid.*, 608.
12. Voir à ce sujet notre *Rousseau musicien des Lumières*, p. 155-156.
13. J. Starobinski, «Présentation» de l'*Essai sur l'origine des langues*, p. 19.
14. Il s'agit de trois dessus de porte commandés en 1764 pour le château royal de Choisy. Celui intitulé *Les Attributs des sciences* est aujourd'hui perdu. Les deux autres, commentés ici, se trouvent au Musée du Louvre, pavillon Sully, salle 38. *Les Attributs de la musique* ont été reproduits pour illustrer la préface de C. Delvincourt à *La Musique des Origines à nos jours*, sous la dir. de N. Dufourcq, Paris, Larousse, 4^e éd. 1946.
15. Pensons à Jean Féry Rebel, Pancrace Royer, François Giroust ou Jean Casséna de Mondonville qui se sont prêtés généreusement à relever, par la musique, le défi de l'imitation référentielle. La liste pourrait être longue, de ces compositeurs français attachés à élaborer une poétique essentiellement picturale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATTEUX, C. [(1746), 3^e éd. 1773]: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine, 1969.
- BENOÎT, M. [(sous la dir. de) 1992]: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard.
- BURNEY, C. [1992]: *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion.
- CANNONE, B. [1990]: *Philosophies de la musique 1752-1789*, Paris, Klincksieck.
- CASSIRER, E. [1966]: *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard.
- CHABANON, M.-P. Guy de [1779]: *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Genève, Slatkine, 1969;
- [1785]: *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine, 1969.
- CHEVROLET, C. [1992]: « Batteux, abbé Charles », dans M. Benoît, 1992, 59.
- COURT, R. [1997]: *Le Voir et la Voix: essai sur les voies esthétiques*, Paris, Cerf.
- DARNTON, R. [1979]: *L'Aventure de l'Encyclopédie: un best-seller au siècle des Lumières 1775-1800*, Paris, Perrin, 1982.
- DAUPHIN, C. [1992]: *Rousseau musicien des Lumières*, Montréal, Louise Courteau.
- DIDEROT, D. [1875-1877]: *Œuvres complètes*, Paris, Assézat et Tourneux;
- [1951]: *Œuvres*, textes établis et annotés par A. Billy, Paris, Gallimard;
- [1987]: *Écrits sur la musique*, textes choisis et présentés par B. Durand-Sendrail, Lattès, M&R;
- [1988]: *Œuvres esthétiques*, textes établis et annotés par P. Vernière, Paris, Bordas.
- DIDEROT, D. et J. Le Rond d'ALEMBERT [(sous la dir. de) 1751-1772]: *Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton.
- DUBOS, J.-B. [7^e éd. 1770]: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genève, Slatkine, 1967.
- DURON, J. [1992]: « Jean-Philippe Rameau », *Guide de la musique sacrée: l'âge baroque*, sous la dir. d'E. Lemaître, Paris, Fayard.
- ESTÈVE, P. [1753]: *L'Esprit des Beaux-Arts*, Genève, Slatkine, 1970.
- INGARDEN, R. [1989]: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, introduction de D. Smoje: « La pensée musicale de Roman Ingarden », Paris, Bourgois.
- JANKÉLÉVITCH, V. [1971]: *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Colin.
- LAUNAY, D. [1973]: *La Querelle des Bouffons*, Genève, Minkoff.
- MÂCHE, F.-B. [1991]: *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck.
- MOUREAU, F. [1990]: *Le Roman vrai de l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».
- NOIRAY, M. [1992]: « Piccini », dans M. Benoît, 1992, 557-558.
- PAQUETTE, D. [1992]: « Suite », dans M. Benoît, 1992, 650-652.
- RAMEAU, J.-P. [1722]: *Traité de l'harmonie*. Fac-similé d'après l'exemplaire conservé à la bibliothèque de la Sorbonne, Paris, Klincksieck, 1992.
- ROUSSEAU, J.-J. [1959-1995]: *Œuvres complètes*, t. I-V, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- SAINT-AMAND, P. [1992]: *Les Lois de l'hostilité: la politique à l'âge des Lumières*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M. [1992]: *L'Art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art au XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- SCHAFER, R. Murray [1979]: *Le Paysage sonore*, Paris, Lattès.
- STAROBINSKI, J. [1990]: « Présentation » de l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, Paris, Gallimard. Repris dans les introductions au tome V des *Œuvres complètes*.
- VILA, M.-C. [1991]: *Sotto voce: Mozart à Paris*, Arles, Actes-Sud.

DU PLAISIR DE LA MUSIQUE: SENS ET NON-SENS

Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792)

GHYSLAINE GUERTIN

La recherche sur la nature et les causes du plaisir suscité par l'œuvre d'art a fait l'objet des préoccupations de l'esthétique des Lumières, centrée qu'elle était sur les fondements d'une science du Beau. En situant son investigation du côté de la subjectivité et des relations avec le jugement de goût, cette esthétique n'a pu échapper à la question des critères qui sont à l'origine de l'appréciation et de la satisfaction de l'œuvre d'art. Où se loge ce qui plaît ou déplaît dans une œuvre? S'agit-il d'une affaire de cœur, de sentiment, de passion ou de raison? Quels sont les aspects déterminants dans l'œuvre qui sont susceptibles de provoquer une telle relation esthétique? La question plus générale de la signification de l'œuvre d'art fait partie intégrante de cette problématique du plaisir. En ce siècle, esthétique et sémiotique sont donc étroitement liées. La peinture sert de modèle de référence pour définir le sens de la représentation dans tous les arts¹. Le plaisir de la musique est alors pensé à partir de ce paradigme.

On assiste, d'entrée de jeu, à une mise en question portant sur les capacités propres à la musique de décrire, d'évoquer, d'exprimer, de dire; à une mise au point quant à ses fonctions de représentation et d'imitation, lesquelles lui ont été auparavant assignées par l'esthétique classique. Les conflits entre les lullistes et les ramistes, entre Rameau et Rousseau (Querelle des Bouffons italiens) et plus tard entre les gluckistes et les piccinistes, ont contribué à mettre en scène les conditions et les limites de la signification de la musique. Cette longue dispute a permis de mettre en évidence les obstacles que cet art a dû franchir avant d'atteindre sa pleine autonomie en tant qu'art des sons. Autonomie que lui rendra Chabanon comme musicien et théoricien². S'il n'a pas participé aux polémiques, il a su prolonger le débat esthétique en ouvrant une autre piste conduisant à reconnaître l'oreille comme le seul fondement du plaisir de la musique. Chabanon nous entraîne dans les prémisses d'une véritable sémiologie comparée de la musique non seulement avec la peinture mais également avec le langage³.

Il renverse alors les propositions des théoriciens Dubos, Batteux, et Estève selon lesquelles la musique, pour créer du sens, a l'obligation de peindre et d'imiter les événements extérieurs et les passions. Il s'oppose aux Encyclopédistes,

notamment Diderot et Rousseau, qui assignent à l'art des sons des caractéristiques spécifiques sans le dégager pour autant de son rapport de subordination à la parole, au texte, au discours. Contrairement à Rousseau, il accorde une priorité à la musique instrumentale plutôt qu'à la musique vocale. Il emprunte par ailleurs, à ce même philosophe, le concept de mélodie mais comme principe structurel de l'objet musical, et en tant que motif déterminant de la satisfaction esthétique. Il s'oppose ainsi à son ami Rameau qui, dans sa démarche esthétique classique fondée sur la raison et l'imitation de la nature, affirme la suprématie de l'harmonie sur la mélodie. Il s'en rapproche cependant par son analyse de la sensation.

Pour Chabanon, la musique est structurée comme une langue. Elle a ses caractères propres, les sons, à partir desquels elle s'organise en tant que discours. Mais ce que dit cette langue est toujours vague et c'est cette indétermination qui en fait toute la richesse. Elle n'a surtout pas à chercher refuge auprès des mots : « [...] les sons mélodiques disent tout ce que les mots leur feraient signifier plus clairement » (II, p. 303). Bien avant Hanslick⁴, il affirme en accord avec Boyé⁵ qu'elle ne contient pas les sentiments et encore moins les passions qui touchent l'auditeur. Elle a néanmoins la capacité de les susciter, de les éveiller. Sans aller jusqu'à qualifier Chabanon de formaliste, il convient de rappeler sa grande modernité ; il a su fonder dans l'immédiateté de la sensation et de l'écoute le sens du plaisir de la musique à partir de son tissu significatif, de ses éléments intrinsèques. Je propose donc de démontrer l'originalité et l'audace de sa pensée sur le sens et le non-sens du plaisir de la musique en examinant ses trois propositions suivantes : 1. « La Musique [...] plaît sans imitation, par les sensations qu'elle procure [...] » (I, p. 43) ; 2. « Toute l'essence de la musique est donc renfermée dans ce seul mot *chant* ou *mélodie* » (I, p. 15) ; 3. « Les instruments, incapables de rendre les cris de la voix humaine, n'en sont pas moins les interprètes éloquents de l'énergie et de l'expression de la Musique » (I, p. 66).

LA MUSIQUE [...] PLAÎT SANS IMITATION,
PAR LES SENSATIONS QU'ELLE PROCURE [...]

En privilégiant le pôle de la réception dans sa justification du plaisir provoqué par la musique, Chabanon suit, en quelque sorte, la trace de la pensée esthétique de son époque. Il s'engage cependant dans la démonstration, au nom de l'autonomie de la signification de son art, du non-sens de cette esthétique du siècle, qui continue à penser la musique en l'associant à l'œil de la raison. Sa thèse se situe d'emblée à l'opposé de la tradition aristotélicienne qui fonde la satisfaction engendrée par l'œuvre d'art sur le principe de l'imitation de la nature.

Selon cette tradition, le plaisir est accessible aux seules voies du savoir et de la connaissance. Il fait rire l'esprit émerveillé à la fois par l'illusion et la vérité :

*[...] il faut qu'il y ait un moment où nous ignorions qu'on nous trompe et un moment où nous sachions qu'on nous a trompé ; un moment où nous croyons voir la nature et un autre où nous apercevons l'art qui fuit et se cache [...].*⁶

Car imiter n'est ni copier ni reproduire un modèle mais plutôt, comme le démontre si bien Catherine Kintzler (1988 : 42-43), traduire de manière sensible un ensemble de relations abstraites. L'exemple qu'elle fournit permet de l'illustrer :

Imiter le chant des oiseaux [...] ne consiste pas à noter les sons émis réellement et à les reproduire ; c'est avant tout les analyser et savoir de quoi ils sont faits. Aussi les oiseaux chantent-ils beaucoup mieux dans l'opéra de Rameau que dans la réalité même : c'est qu'ils sont imités dans leur vérité par la grâce de l'art. (Ibid., p. 44)

Plaire est donc synonyme d'instruire et les sons possèdent, dans ce cadre, le pouvoir de signifier, c'est-à-dire de désigner des objets et des idées. Appartient à ce domaine de l'esprit et du divertissement réfléchi, le modèle lulliste de la Tragédie lyrique où la musique produit du sens dans son rapport d'imitation à la nature et en tant que subordonnée à la langue parlée qui « dit mieux et plus ». La musique ne saurait donc être belle en elle-même et l'on comprend dès lors que la musique instrumentale ou musique pure (sonates,

symphonies) soit considérée par la critique de l'époque⁷ comme impertinente, frivole, et vide de contenu.

Or, pour Chabanon, cette relation causale entre plaisir et raison est un non-sens: «la musique est l'art des sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille» (II, p. 26) et, par conséquent: «les beautés de la musique se sentent plus qu'elles ne se raisonnent» (II, p. 357). L'art des sons n'a pas non plus à se conformer aux exigences inscrites dans les théories des Dubos (1719), Batteux (1746) et Estève (1753) qui l'obligent à être ce qu'il n'est pas, en le définissant par rapport à l'art visuel.

En prélude à cette période du XVIII^e siècle, Dubos n'hésite pas à affirmer que la musique plaît en touchant les sens. Elle est émotion et l'auditeur doit apprécier et justifier ses qualités à partir des impressions qu'elle suscite, par «ce sixième sens qui est en nous, sans que nous voyions ses organes. [...] Ce qu'on appelle communément le sentiment» (1967: 225). Accordant, par ailleurs, la priorité à la peinture tout en la reliant à l'expression des sentiments qui appartient à la poésie (Sasaki, 1995: 500), Dubos prétend qu'à l'instar de ces deux arts, «la musique est une imitation» (1967: 129):

Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. (Ibid., p. 124)

La musique instrumentale (les symphonies) peut également imiter les bruits concrets de la nature comme la tempête, l'orage, le vent, les oiseaux, le frémissement du feuillage des arbres, etc. Elle peint des bruits encore plus abstraits comme par exemple «le monde infernal dans *Armide*». En définitive, la musique plaît par les imitations qu'elle sait rendre au moyen «du chant, de l'harmonie et du rythme» (ibid., p. 468). La musique instrumentale a sa raison d'être à la condition d'être subordonnée à la parole afin d'en augmenter l'expression. Elle seconde ainsi la Tragédie et contribue à rendre l'action et le spectacle touchants

et pathétiques (ibid., p. 128).

À l'instar de Dubos, Batteux conçoit le sentiment comme la raison d'être de l'Art et lui attribue la fonction d'instrument du goût. Davantage classique et dogmatique, il affirme sans ambages que le goût trouve sa pleine satisfaction lorsque la nature est bien imitée: «L'objet de la musique comme celui de la danse doit être l'imitation des sentiments et des passions» (Batteux, 1969: 341). Le musicien est appelé à être jugé en vertu des mêmes critères que le peintre:

Je vois dans celui-ci des traits et des couleurs dont je comprends le sens; il me flatte, il me touche. Que dirait-on d'un Peintre, qui se contenterait de jeter sur la toile des traits hardis, et des masses de couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu? L'application se fait d'elle-même à la musique. (Ibid., p. 353)

Il va de soi que la musique instrumentale, pour Batteux, doit être subordonnée à la parole. Sinon, il ne lui attribue «qu'une demi-vie, que la moitié de son être» alors que «dans le chant elle devient le tableau du cœur humain» (ibid., p. 357).

C'est encore sur le concept d'imitation que repose la théorie d'Estève (1753) qui rappelle l'importance d'être à l'écoute des sensations pour se rapprocher de la vérité. Il insiste sur le sens psychologique de l'imitation qui a pour fonction de représenter les sentiments et les états d'âme.

Mais, demande Chabanon, «[p]ourquoi donc, ne voulez-vous pas que l'oreille ait, ainsi que la vue, l'odorat, le toucher, ses sensations voluptueuses, et ses jouissances immédiates?» (I, p. 28). Pourquoi cette exigence envers la Musique de peindre ce qui frappe l'œil, alors que la Peinture ne fait aucun effort pour se rapprocher de l'ouïe? (I, p. 43). Fort des enseignements de l'abbé Morellet sur les limites de l'imitation de la nature dans la musique et dans l'Art en général, Chabanon n'hésite pas à attribuer un rôle «secondaire», voire même «accessoire» à cette fonction (I, p. 49) dans le processus créateur du musicien. Morellet s'est, en effet, appliqué à montrer la puissance créatrice de l'Art, qui consiste le plus

souvent à altérer la nature pour l'embellir (1771 : 134). Chabanon convient, avec lui, que la musique peint toujours imparfaitement les tableaux de la nature : « La musique peut peindre presque tout, parce qu'elle peint tout d'une manière imparfaite » (I, p. 43), en utilisant des analogies lointaines avec l'objet qui est à peindre. Que se passe-t-il, par exemple, lorsqu'on demande à la musique de peindre le lever du jour ? Elle ne peut que se limiter à évoquer l'ambiance de ce moment de la journée. Ainsi le musicien

[...] sentira que le contraste des sons clairs et perçants, mis en opposition avec des sons lourds et voilés, peut ressembler au contraste de la lumière et des ténèbres. De ce point de comparaison, il fait son moyen d'imitation : mais que peint-il en effet ? Non pas le jour et la nuit ; mais un contraste seulement et un contraste quelconque [...]. (I, p. 42)

Par ailleurs, l'imitation musicale peut atteindre un certain degré de vérité et de perfection « lorsqu'elle a des chants pour objet » : « Fanfares guerrières », « airs de chasse », « chants rustiques » ; oui, l'imitation retrouve dans ces cas un caractère de vérité ; « [...] il ne s'agit alors que de donner à une mélodie le caractère d'une autre mélodie : avec du chant on imite du chant [...] » (I, p. 36). Le compositeur s'engage autrement dans des sentiers risqués qui ne conviennent pas à son art. Chabanon confirme alors sa thèse en rappelant que « la musique plaît indépendamment de l'imitation » (I, p. 29). Elle plaît physiquement, par les sensations qu'elle suscite et sans le secours de l'intelligence qui cherche des comparaisons ou des analogies inutiles. Et ce point de vue, il le partage avec l'auteur de *L'Expression musicale mise au rang des chimères* (Boyé, 1779). Si le principe de l'imitation échappe à l'essence même de la musique, qu'en est-il plus précisément de ce langage des sons ?

TOUTE L'ESSENCE DE LA MUSIQUE EST DONC RENFERMÉE DANS CE SEUL MOT CHANT OU MÉLODIE

La musique possède un langage qui lui est propre. Pour mieux saisir ses composantes, Chabanon le compare au langage humain qui partage avec cet art un mode temporel et sonore d'existence. Il reconnaît

au langage des sons la présence, dirons-nous, d'*unités discrètes* dont l'articulation permet de construire un discours. « Cette langue a ses caractères élémentaires, les sons ; elle a ses phrases qui commencent, se suspendent et se terminent » (I, p. 143). Elle est donc munie de ce qu'il sera convenu d'appeler plus tard un signifiant, et Chabanon prend soin de le distinguer du signifiant linguistique. Les sons dits « modulés » n'ont pas de signification précise. Les éléments de cette langue musicale pris en eux-mêmes, et séparément, sont par conséquent « nuls » au départ et « sans caractère » (II, p. 27). Ils ne désignent aucune chose, aucune idée précise et n'expriment aucun sentiment défini. Par ailleurs, les mots revêtent une signification fixée par la convention : [...] les tours et les mots ne sont que les signes conventionnels des choses : ces mots, ces tours ayant des synonymes, des équivalents, se laissent remplacer par eux [...] (I, p. 145). Or, dans la musique, « ces sons ne sont pas l'expression de la chose ; ils sont la chose même » (I, p. 146). Et c'est là un des grands avantages de la musique que de n'être jamais menacée par l'obscurité dans l'expression de la pensée (I, p. 145). Chabanon trace ainsi la voie à Hanslick qui affirme : « dans la musique, le son est une chose réelle, et il est à lui-même son propre but », contrairement au langage où « le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen pour exprimer une chose étrangère à ce moyen » (1986 : 112). Chabanon conçoit la musique comme langage autonome qui renvoie aux éléments intrinsèques qui le constituent. L'art du musicien consiste essentiellement à chanter, « à imaginer de beaux chants et de les bien écrire » (II, p. 303).

Or ce chant diffère de la parole et n'entretient avec elle aucun lien significatif. Si ce chant était une imitation de la parole, on assisterait à « deux Arts au lieu d'un » (I, p. 79-80). La parole n'influe en rien sur la musique. Le connaisseur n'a pas à s'embarrasser non plus du sens des mots pour apprécier un beau chant qui fait sens par lui-même, par les éléments qui le composent. Chabanon est évidemment conduit à récuser l'utilisation du récitatif dans la Tragédie, épisode « lourd » et « ennuyeux » où le chant est noyé

par la parole. Il s'oppose alors au principe rousseauiste⁸ et montre combien il est faux d'affirmer, comme l'a fait le philosophe, «*que le mérite du chant est de ressembler au discours*» (I, p. 61). C'est un non-sens d'assujettir la mélodie à la parole chantée alors qu'elle est «le principal ouvrier» qui fournit «les formes, le mouvement et la vie» (II, p. 29). C'est à cette «suite successive de sons» qu'il revient de plaire, de flatter l'oreille (II, p. 38). Qu'est-ce que *le beau* en Musique? Rien d'autre qu'«une mélodie simple, naturelle, neuve et piquante» (I, p. 178). La réponse de Chabanon le rapproche encore là d'Hanslick qui, à la même question, réagit en affirmant: «la mélodie joue un rôle dominant; elle est la forme première du beau musical» (1986: 94). Elle apparaît donc dans les deux théories, *souveraine* et *distincte* de cet autre élément intrinsèque auquel elle s'associe, l'harmonie.

Cette dernière a pour fonction, selon Chabanon, de superposer les sons et de les faire parler ensemble (II, p. 28). Mais ces accords, lorsqu'ils sont dépourvus de chant, se font l'expression de beautés «bornées», «usées» et «rebattues» (II, p. 30). S'il reconnaît en son ami Rameau le grand symphoniste, il refuse toutefois de s'associer à l'«Harmoniste savant». Il remarque, en faisant son éloge, les limites dans la réalisation de l'intention du musicien qui a voulu peindre des situations tragiques par le biais d'harmonies extraordinaires. Il se souvient avec nostalgie de ses *Ouvertures*, de ses *Divertissements* aux motifs et aux pensées musicales toujours développés avec bonheur. La musique instrumentale n'a vraiment rien à envier aux plus belles scènes de l'opéra. Vivement donc le concert qui, par son répertoire diversifié, suscite de si grands plaisirs. L'essence de la musique réside donc en définitive, pour Chabanon, dans la juxtaposition de ces deux éléments intrinsèques qu'il définit dans les termes suivants: «Succession, voilà la mélodie; Simultanéité, voilà l'harmonie» (II, p. 28). Une déclaration qui n'est pas sans rappeler, comme l'explique Claude Lévi-Strauss, l'un des principes saussuriens de l'analyse structurale du langage, soit la relation entre «*axe des successivités et axe des simultanités*» (1993: 101). Il appartient à l'exécutant,

et c'est là tout l'art de l'interprétation, de donner sens à cette organisation structurale des sons.

LES INSTRUMENTS, INCAPABLES DE RENDRE LES CRIS DE LA VOIX HUMAINE, N'EN SONT PAS MOINS LES INTERPRÈTES ÉLOQUENTS DE L'ÉNERGIE ET DE L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE

En accordant priorité à la musique instrumentale, Chabanon reconnaît la richesse de son indétermination et de son imprécision sémantique. Elle est conçue pour «l'oreille exercée», «elle laisse l'esprit en suspens» et dans «l'inquiétude sur la signification» de ce qui est entendu. Chabanon confirme ce que Diderot semble avoir compris sans avoir pu cependant se dégager du principe de l'unité du système des Beaux-Arts: «Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise», affirme Diderot, dans ses *Leçons du clavecin et principes d'harmonie* (1983: 67). Et si l'on se réfère au *Neveu de Rameau* (1983: 157), la musique y est clairement définie en tant qu'imitation. Le plaisir de l'auditeur est alors lié à sa plus ou moins grande facilité à reconnaître le modèle. Par ailleurs, il tentera d'expliquer, dans *La Lettre à Mlle de la Chaux* (1978: 207), que la musique se distingue des autres arts par le caractère arbitraire de son expression. Ses propos sur l'esquisse (1986) ne laissent planer aucune ambivalence quant à la spécificité qu'il accorde à la musique instrumentale: «Je fais dire à une symphonie bien faite, presque ce qu'il me plaît» (1986: 193). Elle parle donc plus fortement à l'âme et à l'imagination. Le caractère indéterminé de la musique contribue à la valeur de son expression.

Or, pour Chabanon, qui rejette on l'a vu le principe de l'imitation, cette indétermination de l'expression musicale trouve son explication dans l'effet que suscite la mélodie. Et c'est par l'exécution que les sons «étant nuls par eux-mêmes» acquièrent une signification, c'est-à-dire «un caractère de douceur ou d'âpreté, de langueur ou de vivacité» (I, p. 34, p. 118). Il revient à l'exécutant, qui possède à cette époque un réel statut d'interprète, de modifier par «cent mille manières» l'expression que renferme l'œuvre musicale. Il n'est pas tenu de respecter de

manière servile les *desiderata* du compositeur : « Ici il orne le texte ; là, il le simplifie ; il altère une valeur aux dépens d'une autre ; et par ces modifications qu'il imagine, il se rend presque Propriétaire et Auteur de ce qu'il exécute » (I, p. 148). Son art consiste à créer des contrastes, à provoquer des oppositions de nuances (le fort, le doux), de phrasés (les coulés, les détachés), de tempo (le vif, le lent). Tout le pouvoir de cette langue consiste à produire des effets sur la sensation. En parlant directement à l'oreille plutôt qu'à l'œil, elle évoque, suggère, provoque, touche, émeut, enivre la raison par le dynamisme de l'exécution qui donne vie à ses composantes intrinsèques. Si le compositeur « comme Pygmalion, modèle la statue », l'exécutant « comme l'Amour, la touche et la fait parler » (I, p. 151), par des effets de contraste. L'effet suscité par la magie du style de l'exécutant est une « sensation vague » plutôt qu'un sentiment déterminé. Chabanon se range ainsi par avance du côté des idées de Boyé qui n'a cessé de répéter : « [...] il n'y a point de Musique ni pour la haine, ni pour l'amitié, ni pour le dédain, ni pour la colère, ni pour la fureur, ni pour le désespoir ; etc. » (Boyé, 1973 : 15). La musique peut exciter, éveiller les sentiments et les passions, mais elle ne saurait les exprimer puisqu'elle ne les contient pas. Boyé et Chabanon, chacun de son côté, insistent sur la distinction à établir entre provoquer et exprimer : « Autrement il s'en suivrait donc que la vanille exprimerait l'amour, et les concombres l'indifférence » (*ibid.*, p. 31). Si l'auditeur identifie un air « langoureux » c'est bien parce qu'il éprouve réellement un sentiment qui tient de la langueur (*ibid.*). La musique excite alors chez l'auditeur des sensations relatives aux *caractères*⁹ que l'exécution a la possibilité d'interpréter. Il lui revient de saisir, dans son écoute et pour son plus grand plaisir, le charme des sons qui se succèdent. Il se représente, par les sensations que la musique provoque, les sentiments que le compositeur a voulu exprimer dans son œuvre. Il se fait à son tour interprète des effets de contrastes, de nuances, de phrasé, de tempo suscités par l'exécution. Son imaginaire établit des rapports, des analogies entre ces

éléments et les sensations et les passions éveillées. L'oreille peut rêver, se souvenir, mais aussi se laisser emporter tout simplement par un véritable plaisir physique.

Ce plaisir ainsi revendiqué par le musicien-théoricien se traduit par ce que Boyé a appelé la *chair de poule*, une jouissance totalement éloignée des réactions savantes décrites par les « froids Observateurs » (1973 : 26). Chabanon et Boyé s'opposent en cela à Hanslick qui exige de l'auditeur un véritable travail de l'esprit : « Sans activité de l'esprit pas de plaisir » (1986 : 140). Où se situe la réelle satisfaction de l'écoute ? Tout dépend de l'épistémé à l'intérieur de laquelle elle est définie. Elle varie aussi d'un auditeur à un autre. Elle relève de sa compétence et du mandat qu'il se fixe au départ, comme il en est, d'ailleurs, dans le processus de la lecture¹⁰. Je peux vouloir écouter les *Variations Goldberg* par Gould pour comprendre le sens de la variation chez Bach, ou pour mieux saisir l'esthétique de l'interprétation de Gould, ou encore pour me laisser emporter dans la sphère de l'imaginaire et du rêve. Dans toutes ces conduites d'écoute, je me fais consciemment ou non l'interprète d'un monde indicible, ineffable ; interprète d'un symbole toujours « en attente de réalisation »¹¹.

Si Chabanon n'a pas réussi à solutionner le rapport conflictuel entre raison et passion au sein du langage musical, sa thèse n'en annonce pas moins notre temps, par cet appel à l'attitude esthétique et au plaisir que l'on tente aujourd'hui de réhabiliter après l'avoir si longtemps occulté¹². Il faut insister avant tout sur l'originalité et sur la modernité de sa pensée. Cet ancêtre du structuralisme, comme l'a désigné Claude Lévi-Strauss, a conçu l'objet musical comme un objet construit, organisé à partir de ses composantes intrinsèques. Il a fait ainsi accéder cet objet au rang de langage en montrant la spécificité de sa représentation, de sa signification, rendant caduques toutes les exigences théoriques de son époque, fondées sur la priorité accordée à la peinture et à sa fonction d'imitation de la nature.

NOTES

1. Ken-ichi Sasaki a démontré le sens accordé à cette époque aux impressions visuelles dans les théories générales de l'Art. Cf. «Le dix-huitième siècle comme ère de la peinture», p. 481-502.
2. Violoniste, Chabanon entre au *Concert des Amateurs* en 1769. Il compose un *Divertissement lyrique* et des pièces pour le clavecin. Homme de lettres, il est reçu en 1780 à l'Académie française. Toutes les citations, empruntées à Chabanon, sont indiquées par les chiffres romains I et II et renvoient à ses deux traités.
3. Démarche essentielle inscrite dans d'élaboration de la sémiologie musicale par J.-J. Nattiez, qui considère la musique comme fait symbolique. Cf. Nattiez (1987).
4. Le rapport entre Hanslick et Chabanon pourrait faire l'objet d'un autre article. Reste à savoir, en effet, si Hanslick s'est inspiré de Chabanon? Je me limiterai ici à souligner au passage la similitude de leur pensée tout en respectant les différences qui les séparent. Chabanon considère la sensation comme source du plaisir alors qu'Hanslick se tourne du côté de l'œuvre elle-même en défendant le plaisir de l'auditeur qui repose sur l'activité de l'esprit. Je tiens à remercier ma collègue japonaise, A. Koana pour m'avoir fourni, à la suite de sa thèse de doctorat sur Chabanon, des informations pertinentes sur le rapport énigmatique entre la pensée des deux esthéticiens.
5. Chabanon prend soin, dans la préface de son premier traité, d'informer le lecteur qu'il s'est inspiré de l'abbé Boyé, auteur de *L'Expression musicale mise au rang des chimères* (dans L.F. Henri Lefebure, 1973: 3-47).
6. Chabanon s'est inspiré en effet des propos de Morellet sur cette question de l'imitation de la nature (Morellet, 1771: 137).
7. Je pense notamment à la critique que Le Cerf de la Viéville formule à l'égard de la musique italienne dans sa *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*.
8. Je renvoie le lecteur à l'article de C. Dauphin pour toute cette question des relations entre la musique et le langage chez Rousseau. On lira également F. Escal qui commente la critique de Rousseau par Chabanon (1982: 463-474).
9. Cf. A. Koana, 1991: 15-28.
10. Voir à ce sujet G. Thérien, (1990: 67-80), B. Gervais (1993) et G. Guertin (1987: 18-19) pour l'analyse des points de vue des auditeurs.
11. Cf. l'article de J. Fisette qui explore la position défendue par Susanne Langer sur la nature de la musique comme «symbole non consommé».
12. Je pense notamment au dernier ouvrage de J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de L'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Il y aurait lieu également de rappeler tout le débat autour de la musique contemporaine où ce concept de plaisir occupe une place centrale.

* Cette recherche a reçu l'appui du Programme de soutien aux chercheurs des collèges du ministère de l'Éducation du Québec.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATTEUX, C. [1746]: *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine, 1969.
- BOYÉ [1779]: «L'Expression musicale mise au rang des chimères», dans Lefebure, L.F. Henri, *Bévue, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matières musicales*, Genève, Minkoff Reprint, (1789) 1973.
- BECQ, A. [1994]: *Genèse de l'esthétique française*, Paris, Albin Michel.
- CHABANON, M.P. Guy de [1779]: I. *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Genève, Slatkine, 1969 ;
- [1785]: II. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine, 1969.
- DAUPHIN, C. [1992]: *Rousseau musicien des Lumières*, Montréal, Louise Courteau.
- DIDEROT, D. [1989]: *Le Neveu de Rameau, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Hermann ;
- [1983]: «Leçons de clavecin et principes d'harmonie», *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, Hermann ;
- [1765]: «Salon de 1765», *Œuvres complètes*, t. XIV, Paris Hermann, 1984.
- DUBOS, J.-B. [1719]: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine, 1967.
- ESCAL, F. [1982]: «Un contradicteur de Rousseau. À l'horizon de l'opéra, Voix, chant, Musique selon Chabanon», dans *L'Opéra au XVIII^e siècle* (Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle).
- ESTÈVE, P. [1753]: *L'Esprit des Beaux-Arts*, Genève, Slatkine, 1970.
- FISSETTE, J. [1996]: *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ.
- GERVAIS, B. [1993]: *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur.
- GUERTIN, G. [1987]: «À propos de «Glenn Gould et les Variations Goldberg»: une approche sémiologique de l'interprétation», dans *Analyse musicale*, Paris, avril.
- HANSLICK, E. [1854]: *Du beau dans la musique*, préc. d'une intro. à l'esthétique de Hanslick par J.-J. Nattiez, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
- KINTZLER, C. [1988]: *Jean Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve.
- KOANA, A. [1991]: «Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIII^e siècle par comparaison avec les théories de la musique et de l'architecture», *Horizons philosophiques*, vol. IV, n° 1, Longueuil, Collège Édouard-Montpetit.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, J.L. [1972]: *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*, Genève, Minkoff Reprint.
- MORELLET, abbé A. [1771]: «De l'expression en musique», dans *Le Mercure de France*, Paris.
- NATTIEZ, J.-J., [1987]: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois.
- ROUSSEAU, J.-J. [1779]: *Lettre sur la musique française. Écrits sur la musique*, Paris, Stock,
- SASAKI, K. [1995]: «Le dix-huitième siècle comme ère de la peinture», dans *Dix-Huitième Siècle*, Paris, P.U.F.
- SCHAEFFER, J.-M. [1996]: *Les Célibataires de L'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.
- STRAUSS, C.L. [1993]: *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon.
- THÉRIEN, G. [1990]: «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2.

LA DÉFÉRENCE IRONIQUE

Les Romains avaient leurs dieux lares, divinités familières et mânes des ancêtres que le petit autel qu'on leur aménageait transformait déjà avant la lettre en portraits de famille.

Les tablettes à objets plus ou moins quotidiens, plus ou moins ironiques aussi, que Séguin accroche sous ses portraits d'ancêtres, dessinent une niche imaginaire en forme de reposoir. Mais ce qui s'y adore, ce ne sont pas ces quelques grands noms de l'histoire de l'art, fussent-ils de ceux que Séguin s'est élu pour ancêtres, ce qui s'y adore c'est, paradoxalement, le non-adorable. Ce qui donc plutôt se signale, se balise, se montre dans cet espace au contraire désacralisé c'est la fonction distanciatrice de toute pratique sémiotique, l'art au premier chef. L'image déprise, et aussi bien d'elle-même, bée sur un rapport qui n'est plus seulement de l'objet à sa représentation mais du montreur à ce qui lui revient: l'index imaginaire qui montre l'inatteignable objet convoque du même mouvement l'origine de son élan tendu, ce lieu qui a pour nom l'artiste.

Duchamp n'apparaît pas ici pour rien, pour la frime ou la galerie. Il est peut-être le nom propre de cet ébranlement déconstructiviste où art et monde se conjuguent à l'imparfait du conditionnel. Et ici Séguin persiste et contresigne.

Mais la musique, dira-t-on? Elle n'est pas seulement convoquée par ce grand distancié qui avait nom Erik Satie, comme si Séguin avait voulu, avec humour, donner forme tangible à la poire des fameux morceaux. La musique est cet écartèlement même de l'homme au monde que l'on appelle parfois le rythme ou la mesure. Et qui est l'art au premier moment de sa répercussion.

On ne trouve l'humain que dans la distance, y compris celles qu'il sait prendre d'avec lui-même, ses images et ses dieux.

Le reste, qui fait masse dans l'indistinct, n'est que bête ou que chose.

Jean-Pierre Vidal

Jean-Pierre Séguin est professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Depuis plusieurs années, sa recherche s'oriente vers les différents rapports entre l'histoire et le quotidien. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions, dont les plus importantes: *Bradley National Print and Drawing Exhibition*, Illinois, U.S.A. (1997); *Corridart 20 ans*, Montréal (1996); *Les ateliers s'exposent*, Montréal, Québec (1995); *Deux villes / Two Cities / Latitude Exchange*, Edmonton, Alberta (1995); *Le blanc de mes nuits*, Montréal (1991); *Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec*, Paris (1990); *Quebec Prints*, Maryland, U.S.A. (1990); *The North American Difference Young Canadian Artists*, Osaka, Japon (1988); *Épreuves d'artistes*, Toronto, Ontario (1988); *Une histoire de collections*, Musée d'art contemporain, Montréal (1988); *20 X 20 Italie/Canada*, Milan (Italie) (1979).

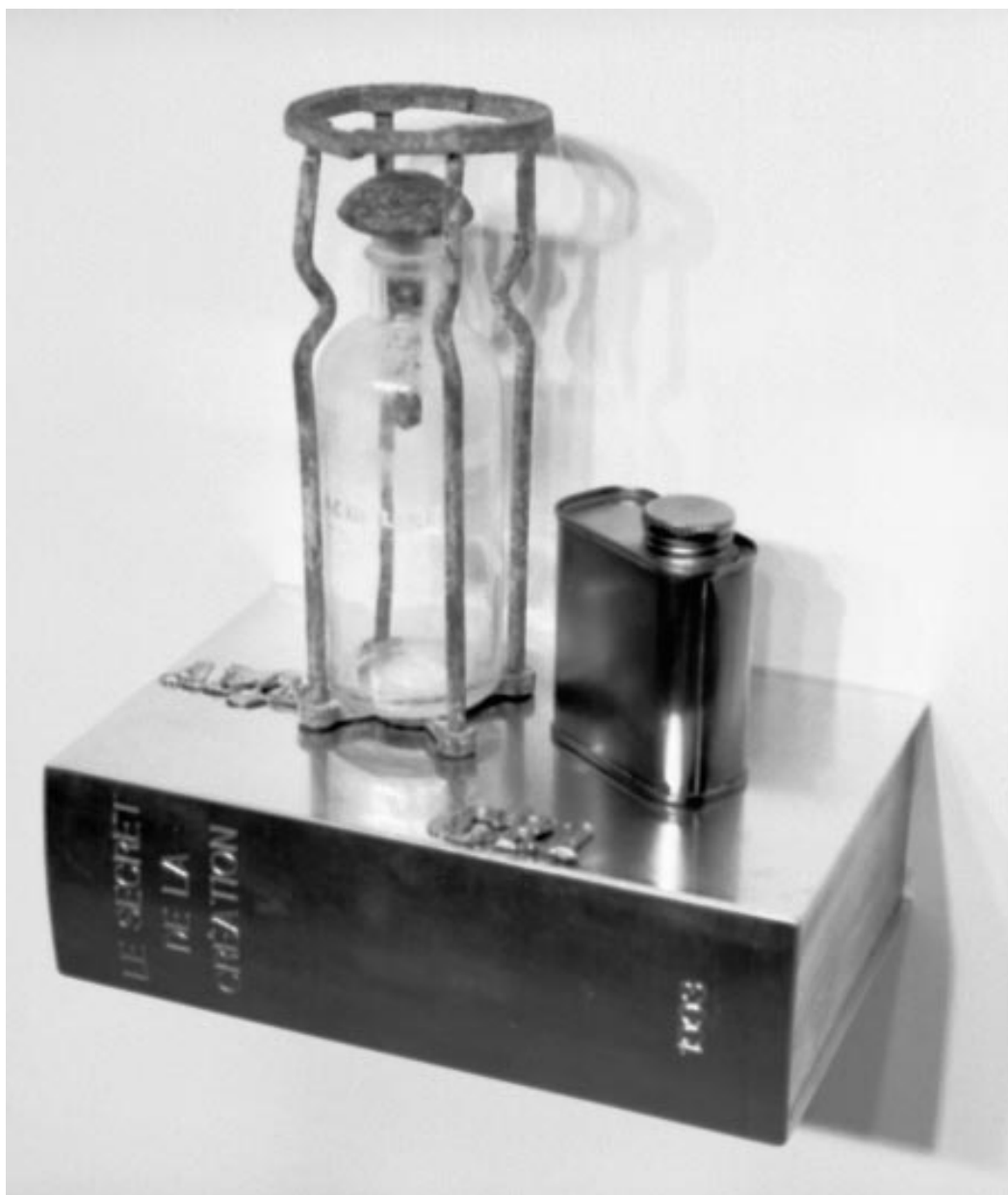
VOIR L'INVISIBLE, 1996, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



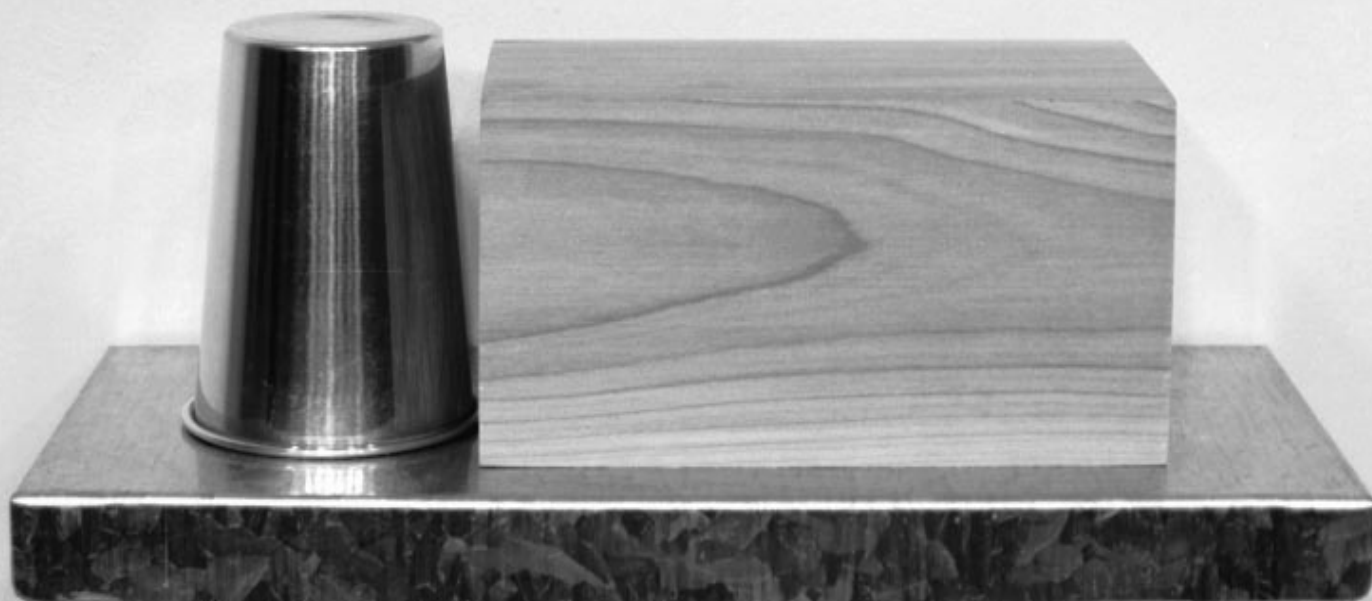
AUTOportrait, 1992, pinceau et acrylique, 28 x 13cm.



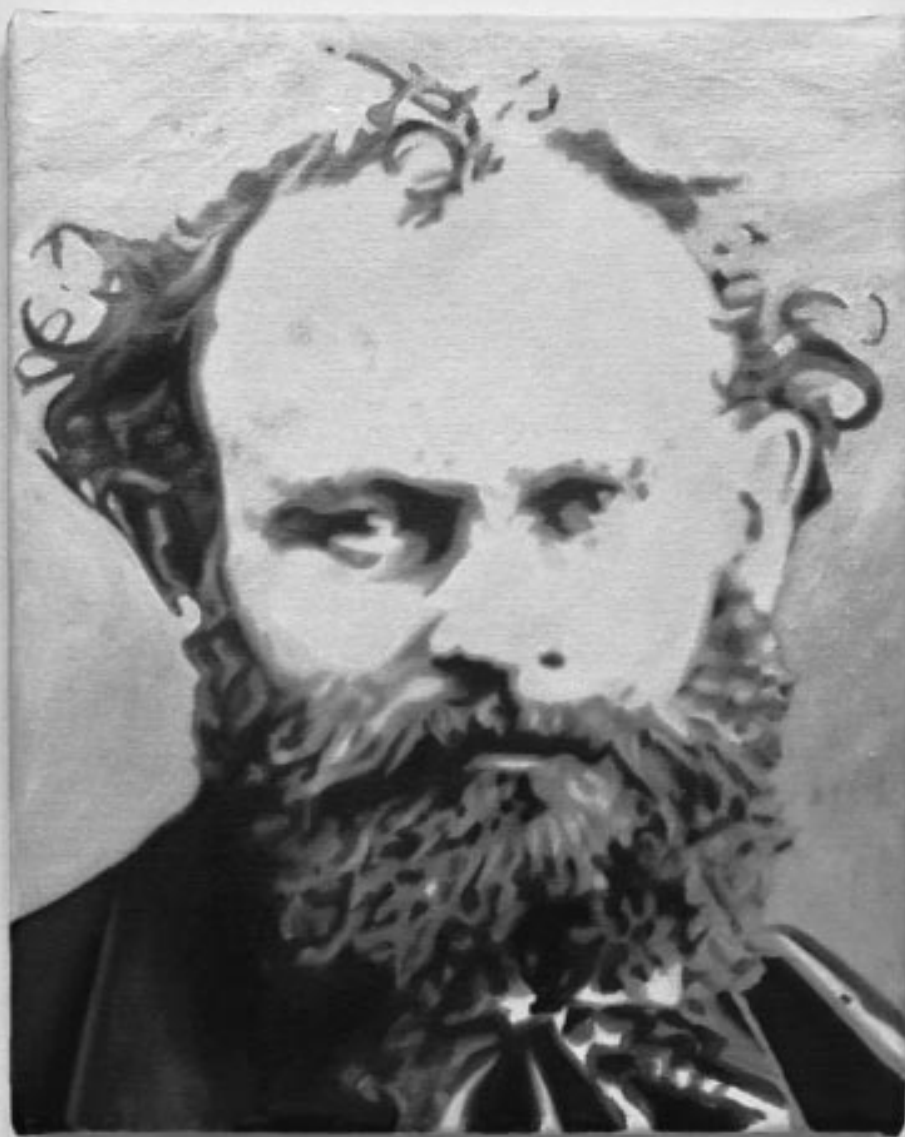
LE SECRET DE LA CRÉATION, 1993, aluminium, plomb, métal et verre, 28 x 25 x 16cm.



L'ABSENCE, 1997, huile sur toile, bois, verre et tablette de métal, dimensions variables.



PORTAIT D'ÉDOUARD, 1996, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



PORTAIT D'ANDY, 1996, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



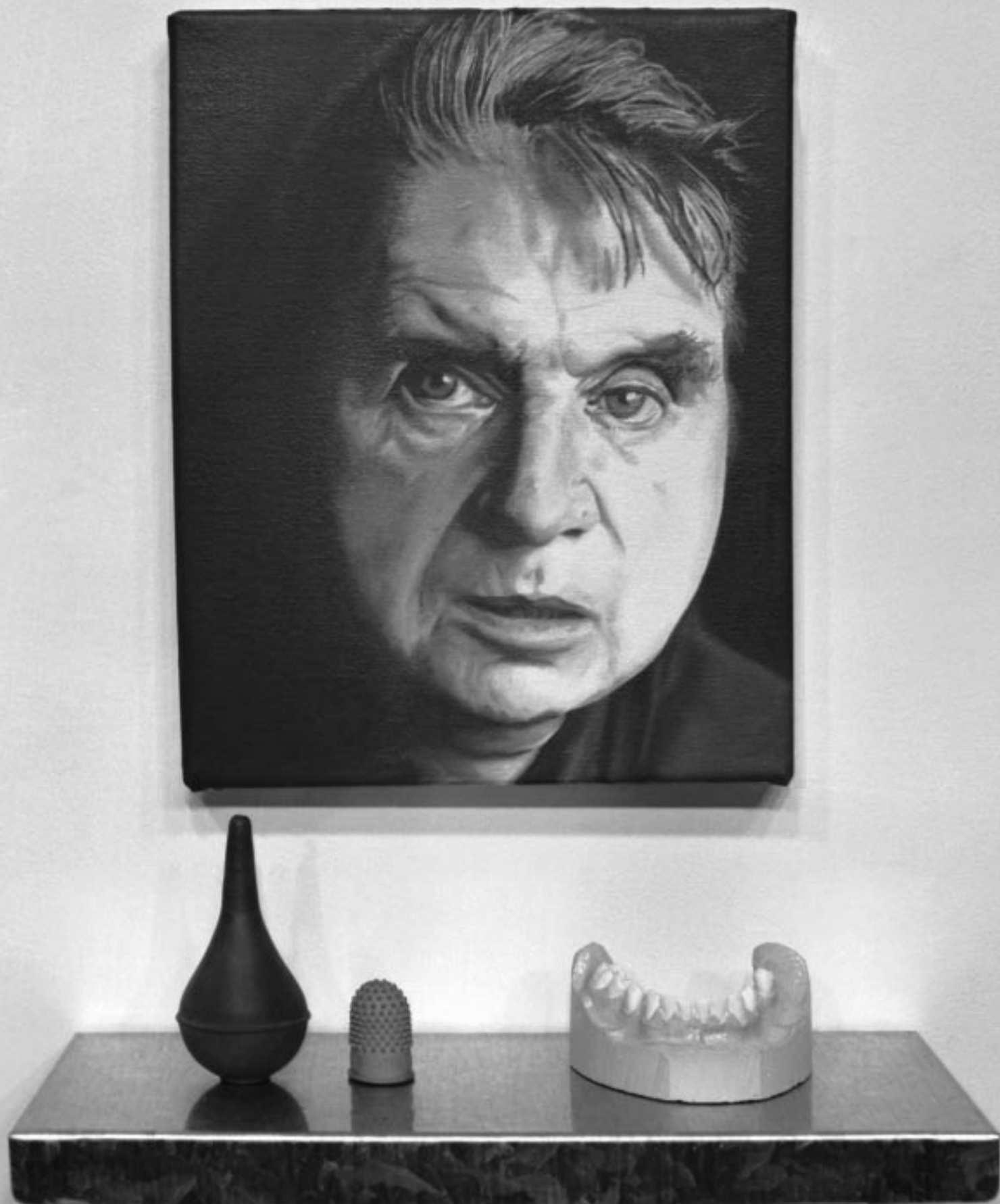
PORTAIT DE MARCEL, 1997, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



PORTAIT DE CLAUDE, 1996, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



PORTAIT DE FRANCIS, 1997, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



PORTAIT DE ROSE (détail), 1994-1997, huile sur toile, objets et tablette de métal, dimensions variables.



MAURICE RAVEL

MAURICE RAVEL : DU TEXTE AU PARATEXTE

DANIÈLE PISTONE

Entraîné peut-être dès son adolescence par la culture et la curiosité d'esprit de son ami Ricardo Viñes, Maurice Ravel sera toujours attiré par la littérature. Il se définit lui-même en 1898 comme un « petit symbolard »¹ – dont le poète préféré restera Mallarmé² – et, lorsqu'il est hospitalisé pendant la guerre, il avoue encore son réel « besoin de bouquins »³. Il choisit de mettre en musique les textes de seize auteurs différents⁴, dont la grande majorité furent ses contemporains, et écrit lui-même les paroles de quatre de ses œuvres⁵. Il s'inspire volontiers en outre d'images et de modèles naturels (*Jeux d'eau*, *Le Grillon*, *Noctuelles*, *Une barque sur l'océan...*). Nul ne contestera donc son intérêt pour les rapports de l'art sonore avec d'autres sémiotiques.

Si les partitions ravéliennes ont été analysées à maintes reprises, nous aimerions à présent laisser parler en elles ce qui contribue à changer davantage la qualité de l'exécution que l'identité de l'œuvre : non pas le texte, mais le paratexte⁶ (titres, dédicaces, épigraphes, indications d'expression), sans aller toutefois ici jusqu'aux péritextes publics (articles, entretiens...) ou privés (correspondances). Que nous apprennent ces notations sur l'œuvre et son auteur ? Confirment-elles le sens du texte ? Nous essaierons de répondre à ces questions en fondant nos recherches sur le corpus des partitions ravéliennes éditées⁷.

LES LEÇONS DU TITRE

Bien des recherches ont déjà été menées dans le domaine de la « titrologie »⁸, et il conviendra de situer les positions de Ravel par rapport aux résultats de ces travaux. L'intitulé relève chez lui d'un choix souvent important : il en parle à ses correspondants et modifie parfois ces appellations en cours de composition⁹, voire au moment de l'édition¹⁰.

Une synthèse des intitulés choisis par Ravel laisse clairement apparaître que ceux-ci sont en majorité de type générique (chanson, concerto, mélodie, prélude, quatuor, rhapsodie, sonate ou sonatine, tombeau, trio...), et souvent inspirés par les rythmes de danse (boléro, forlane, habanera, menuet, rigaudon, valse...), qui tiennent effectivement dans son œuvre une place prédominante. Peut-être ces options doivent-elles nous rappeler que l'essentiel chez Ravel était toujours la

forme et qu'il a plutôt voulu donner à ses titres une fonction identificatrice neutre.

Au début de sa carrière, apparaissent certes, sous l'influence de Chabrier et de Satie, quelques expressions plus inattendues: *Sérénade grotesque* (1893), *Menuet antique* (1895) ou *Sites auriculaires* (1898). Au sujet de la fameuse *Pavane pour une infante défunte* (1899), née sans doute ainsi pour le plaisir de l'allitération, il recommanda, lors d'un cours donné à l'École Normale de Musique en 1925, de ne pas attacher à ce titre trop d'importance¹¹, et il dit à Charles Oulmont qu'il ne souhaitait pas en voir le mouvement réduit à celui d'une «pavane défunte pour une infante»¹². La célèbre appellation est certes plus poétique qu'informatrice; elle suscita d'ailleurs quelques échos chez les écrivains¹³. Mais elle explique peut-être la relative sagesse et la précision ultérieures de Ravel, qui regretta incontestablement l'ambiguïté de ce titre et demeura quelque peu déçu par le succès de cette œuvre qu'il jugeait trop simple dans sa forme.

L'intitulé thématique (*Jeux d'eau*, *Tzigane*...) reste rare chez ce compositeur, sauf en ce qui concerne l'évocation de l'Espagne (*Alborada del gracioso*, *Rhapsodie espagnole*, *L'Heure espagnole*, *Chanson espagnole*), pays où ses parents s'étaient rencontrés et à la frontière duquel ce Basque était né; ce type d'intitulé est souvent précisé d'ailleurs d'originale façon (*Oiseaux tristes*, *Une Barque sur l'océan*). C'est en fait plutôt la traduction d'un modèle, souvent sonore (*Entre cloches*, *La Vallée des cloches*, *Le Grillon*...), révélant par là une des attitudes les plus constantes de Ravel qui semble avoir besoin de cette sollicitation ou de cet objet extérieur pour créer, et réussit bien dans la parodie (*À la manière de Borodine et Chabrier*, ou le célèbre fox-trot de la tasse et de la théière dans *L'Enfant et les sortilèges*). On notera aussi l'importance de la référence aux contes (*Shéhérazade* en 1898 et en 1903, *Ma Mère l'Oye* en 1910), au fantastique (*Gaspard de la nuit*) ou à la légende (*Daphnis et Chloé*). Quant aux œuvres vocales, Ravel y reprend souvent l'intitulé ou l'incipit du poème choisi, à quelques exceptions près, telle la *Ballade de la Reine morte d'aimer*¹⁴.

DES DÉDICACES AUX ÉPIGRAPHES

Au niveau des titres, le compositeur semble donc partagé entre une attitude de recherche (celle du *Raro*¹⁵ des *Noctuelles* ou du *Martin-pêcheur*) et une volonté étonnamment classique. L'étude des dédicaces révélera un réel souci de variété, alors que celle des épigraphes montre davantage d'unité.

La plupart des partitions ravéliennes portent mention du nom d'un dédicataire. Nous en avons relevé 56 au total (35 hommes et 21 femmes¹⁶), dont trois seulement se voient dédier deux ou trois œuvres¹⁷. Si quelques hommages sont rendus à ceux qui ne sont plus (Debussy¹⁸, et les dédicataires du *Tombeau de Couperin*, disparus à la guerre), ce sont surtout des interprètes qui sont ainsi honorés (chanteurs et pianistes en majorité); mais Ravel choisit aussi trois de ses «cher(s)» maîtres (Bériot, Fauré et Gédalge), quelques compositeurs (Delage, Roger-Ducasse, Satie¹⁹, Schmitt, Stravinsky), des critiques ou musicographes (Calvocoressi, Marliave, Marnold), un éditeur (Jacques Durand²⁰), trois Apaches (Fargue, Sordes et Klingsor), des amis ou mécènes (Mme Paul Clémenceau, Misia Edwards, les Godebski, Mme de Saint-Marceaux et Mme Sprague-Coolidge) et un homme politique (Paul Painlevé²¹). Le plus jeune dédicataire étant Claude Roland-Manuel, fils d'un de ses élèves et futur musicographe, pour la *Berceuse sur le nom de Fauré*.

Les épigraphes demeurent rares dans l'univers ravélien, mais fort significatives. Trois références brèves accompagnent en effet la *Habanera*²² de 1895, les *Jeux d'eau*²³ et les *Valses nobles et sentimentales*²⁴. De l'émerveillement initial au désabusement, à la beauté stérile ou à l'éternité fictive régnérienne, nous retrouvons en fait ici la merveille exotique, le modèle extérieur ou l'humour ambigu auxquels les intitulés déjà avaient fait référence; on remarquera cependant, dans les trois cas, l'inéluctable présence des points de suspension, montrant bien qu'il s'agit là d'une impulsion nullement réductrice et que l'essentiel est d'exalter toujours l'imaginaire d'évasion.

Quant aux textes d'accompagnement, ils présentent encore davantage d'unité dans le domaine

du fantastique ou du conte, qu'il s'agisse de *Gaspard de la nuit* (*Ondine*, *Le Gibet* et *Scarbo* d'Aloysius Bertrand) ou de *Ma Mère L'Oye*:

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé ; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette : les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. (C. Perrault)

La partition est destinée à ses petits amis Jean et Mimie Godebski, et la valeur informatrice l'emporte dans le *Petit Poucet*²⁵ : les appoggiatures brèves feront référence aux oiseaux, puis l'allongement des valeurs de notes et les silences du premier piano conduiront sans aucun doute vers cette constatation finale.

LES NOTATIONS AUXILIAIRES

Si les titres, voire le nom des dédicataires et le contenu des épigraphes peuvent être communiqués au public, les messages verbaux les plus cachés – donc peut-être les plus révélateurs – demeurent les notations d'expression qui émaillent ces partitions. Sur l'ensemble des œuvres étudiées, plusieurs constantes s'imposent : Ravel use largement de ces messages verbaux, et il faut sans doute voir dans cette attitude la volonté d'éviter à l'interprète une traduction hasardeuse²⁶, mais aussi un net besoin du recours au mot, certes réducteur par rapport à la graphie musicale, mais en l'occurrence porteur d'un signifié ponctuel, indispensable à ses yeux. Les notations sont très précises : «bouches fermées» ou «ouvertes» dans *Daphnis et Chloé* ; sur la touche ou le chevalet, au talon ou de la pointe pour les cordes²⁷ ; main gauche ou main droite pour quelques traits difficiles au piano ; grosse caisse frappée avec des baguettes de timbale dans la *Rhapsodie espagnole* ; «quasi tromba» pour la flûte dans la deuxième des *Chansons madécasses*²⁸... «Il y a plusieurs façons d'exécuter Debussy, il n'y en a qu'une de jouer Ravel» notait déjà Emile Vuillermoz²⁹ ; et l'on sait que le compositeur disait fréquemment : «Je ne demande pas qu'on interprète ma musique mais qu'on la joue»³⁰ ; plus tard, il rétorquera même à Paul Wittgenstein, dont il n'appréciait guère les variantes introduites

dans le *Concerto pour la main gauche*, que les interprètes sont des esclaves³¹ ...

Il utilise surtout le français dans ces indications, mais il se conforme en cela à une habitude d'époque³² et déclarait du reste : «le plus internationaliste des hommes, je suis fort nationaliste en art seulement»³³. Comme nous l'avons noté à propos des titres, quelques notations se révèlent plus sophistiquées : «liturgiquement» dans *Sainte*, «sombrement», dans *Un grand sommeil noir*, «avec afféterie» dans *Sur l'herbe*, voire inattendues ou ironiques, tel le «wagneramente» de la fin de la *Fanfare de l'Éventail de Jeanne*. Là encore se manifeste la tendance à la recherche, mais elle est beaucoup moins présente dans ces messages cachés : l'art du paraître y serait ici inutile.

La mention la plus fréquente est cependant, de très loin, l'adjectif «expressif», et le nombre des superlatifs excède sans doute la moyenne chez ce compositeur³⁴. Viennent ensuite, par ordre de quantité décroissante, les termes «marqué», «en dehors» et «chanté», voire «passionato»³⁵, «appassionato» ou «passionné»³⁶. Il est donc capital de mettre en relief le fait que, chez celui que Stravinsky traitait d'«horloger suisse», la quête du relief, mieux encore la recherche inlassable de l'expression, se grave au-dessus des portées des premières aux dernières œuvres³⁷. Les nombreux points d'arrêt surmontés de l'adjectif «long» n'ont du reste pas d'autre fonction. Si Ravel rejetait le romantisme italien, s'il avoue avoir voulu faire dans *Scarbo* «une caricature du romantisme»³⁸, n'oublions pas que son maître Charles de Bériot avait noté à son propos : «tendance à la recherche de gros effets»³⁹, et que la question posée à ce propos par l'une de ses élèves⁴⁰ le mit dans un grand embarras. Sur la base de l'étude de ces notations cachées, comme des nombreux crescendos présents dans l'œuvre⁴¹, il est possible d'affirmer que la légendaire impassibilité ravélienne est destinée à mieux cacher un romantisme profond dont cet artiste ne s'est en réalité jamais départi.

Ainsi l'étude des paratextes ravéliens – qui nous permet de prendre en compte tous les aspects de ses

partitions – se révèle-t-elle riche d’enseignements sur la différence entre les mentions des intitulés affichés (fruits d’une réelle volonté de recherche ou d’un simple désir de classement formel) et la force répétitive des notations cachées (tellement marquées par l’importance de l’expression). Ces pulsions contradictoires – qui hantent tout l’univers ravelien⁴² – expliquent sans doute bien pourquoi ce compositeur s’est réfugié, dans sa vie, derrière une importante attitude de réserve (attestée par tous ses amis), et s’abandonne en art à plusieurs modes successives : impressionnisme, modernisme ou néoclassicisme, auxquelles il peut renoncer d’autant plus rapidement qu’elles ne représentent pas l’essentiel de son message, mais contribuent surtout à canaliser ses sentiments profonds... et romantiques. L’étude des quatre textes littéraires forgés par Ravel ne révélerait du reste pas autre chose : « Belzébuth, le chien sombre » du *Noël des jouets* ou la référence obsédante à la guerre dans *Trois beaux oiseaux de Paradis* y coexistent en effet avec de plus froides recherches langagières de surface⁴³.

Éléments littéraires et réalisations musicales présentent donc, chez ce compositeur, des oppositions tout à fait similaires. Mais Ravel s’abandonne davantage dans les mots et expressions cachés du paratexte – où il a moins besoin de soigner l’apparence. Ces notations auxiliaires deviennent donc, au bout du compte, les plus évidemment révélatrices des tendances profondes de ce musicien si secret. C’est là que Ravel l’insaisissable, Ravel, Narcisse et horloger, se laisse enfin saisir au détour des pentagrammes dans la plus imprévue des intimités.

NOTES

1. Lettre du 20 août 1898 à Mme de Saint-Marceaux, dans M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens* (réunis, présentés et annotés par A. Orenstein), p. 61.
2. Comme l’atteste, entre autres, H. Gil-Marchex dans *La Revue musicale*, déc. 1938 ; repr. dans M. Marnat, *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 164.
3. Lettre du 29 septembre 1916 à Mme Dreyfus, dans *Lettres, écrits, entretiens*, p. 162.

4. Soit, par ordre alphabétique, Colette, L.-P. Fargue, Franc-Nohain, P. Grivollet, T. Klingsor, Leconte de Lisle, S. Mallarmé, R. de Mares, C. Marot, P. Morand, E. Parny, H. de Régnier, J. Renard, P. de Ronsard, E. Verhaeren et P. Verlaine, sans compter ceux qui lui furent imposés lors des concours, ou certains autres inspireurs (Mme d’Aulnoy, A. Bertrand, Longus, Mme Leprince de Beaumont, C. Perrault...).
5. *Noël des jouets* (1905) et *Trois chansons pour chœur mixte* (1915).
6. Voir *Poétique*, vol. 18, n° 69, février 1987 ; G. Genette, 1987 et 1989 ; et F. Escal, 1996.
7. Nous n’utiliserons en effet que de façon auxiliaire les esquisses, manuscrits ou projets, qui ne peuvent offrir, entre texte et paratexte, une relation stabilisée, en raison de leur inachèvement.
8. Voir notamment L.H. Hoek, 1981 ; F. Armengaud, 1988 ; F. Escal, 1987, p. 101-118. Également intéressant, pour la période 1500-1850, J. Grand-Carteret, 1904.
9. C’est ainsi que *Wien*, née sous l’influence de la musique de Johann Strauss fils, devint *La Valse* ; que le *Duo* fut édité sous le nom de *Sonate pour violon et violoncelle* ; ou que le *Divertissement* s’intitula finalement *Concerto en sol*.
10. Où la « Chanson romantique » (1934) de *Don Quichotte à Dulcinée* fut baptisée « Chanson romanesque » (1935).
11. Comme le rapporte J. Bruyr dans *Maurice Ravel ou le lyrisme et les sortilèges*, p. 54.
12. « Souvenirs de Charles Oulmont », dans *La Revue musicale*, déc. 1938 ; repr. dans M. Marnat, *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, p. 342.
13. Tels R. Schwab, « L’infante Porqueporque », dans *Regarde de tous tes yeux*, 1910 ; ou J. de La Varenne, « Pavane pour une infante défunte », dans *Dans le goût espagnol*, 1946.
14. Que R. de Mares avait intitulée « Complainte de la Reine de Bohême » dans ses *Ariettes douloureuses* de 1892 ; mais notons que le manuscrit ravelien de 1893 ne porte mention d’aucun titre et que cette appellation (reprenant les derniers mots du poème) n’apparaît que dans son *Esquisse autobiographique* de 1928.
15. Surnom que donnaient à Ravel ses amis Apaches.
16. On aura noté que les hommes l’emportent largement : on a souvent dit combien Ravel était peu à l’aise avec ses interprètes de sexe féminin.
17. Trois à R. Viñes (*Sérénade grotesque*, *Menuet antique*, *Oiseaux tristes*), deux à G. Fauré (*Jeux d’eau* et *Quatuor*), deux à Mme Jean Cruppi (*Noël des jouets* et *L’Heure espagnole*).
18. Pour la *Sonate pour violon et violoncelle*.
19. Dédicataire de *Surgi de la croupe et du bond*, alors que Stravinsky se voit dédier *Soupir*, extrait des mêmes *Poèmes de Mallarmé*.
20. « Le seul éditeur français qui s’est intéressé à la musique », lettre à Louis Durey du 28 janvier 1919, dans M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p. 170. Ravel dédie *Les Grands Vents venus d’outre-mer* à J. Durand.
21. Auquel Ravel dédie *Trois beaux oiseaux du Paradis*.
22. « Au pays parfumé que le soleil caresse... » (Baudelaire, *À une dame créole*).
23. « Dieu fluvial riant de l’eau qui le chatouille... » (H. de Régnier, « Fête d’eau », dans *La Cité des eaux*, 1908). Dans une lettre à Demets, datée du 31 février 1902, Ravel souhaitait que cette citation figure également sur les programmes du concert de la Société Nationale (dans M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p. 67).
24. « ... Le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile » (H. de Régnier, *Les Rencontres de M. Bréot*, 1904).
25. Comme dans *Laideronnette* ou *Les Entretiens de la Belle et de la Bête*.
26. F. Escal relève déjà cette volonté chez Franz Liszt, dont Ravel subit

l'influence (*Aléas de l'œuvre musicale*, p. 226).

27. Anne Penesco a montré combien certaines de ces préoccupations ravéliennes pouvaient être modernes (*Les Instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, 1992, *passim*).

28. Mieux encore, dans *L'Heure espagnole*, pour le sarrusophone, au chiffre 3 : « Enlever l'anche du bocal ; s'en servir comme d'une petite trompette pour jouer le rythme indiqué *ff*, le plus aigu possible sans tenir compte des notes ».

29. *La Revue musicale*, 1^{er} avril 1925, p. 24.

30. H. Faure, *Mon Maître Maurice Ravel*, p. 70.

31. M. Marnat, *Maurice Ravel*, p. 661.

32. Où il arrive du reste que français et italien se mêlent, comme dans la *Sérénade grotesque*, *La Flûte enchantée* ou *L'Enfant et les sortilèges*.

33. Entretien avec J. Bruyr, dans *Le Guide du concert* du 16 octobre 1931.

34. *Le plus doux possible* (*Entre cloches*), on ne peut plus lent (*Le martin-pêcheur*), très agité, très animé, très calme, très doux, très en dehors, très enveloppé de pédales (*Une barque sur l'océan*), très expressif, très lent, très lointain, très ralenti, très rude (*Sérénade grotesque*), très souple, très tendre...

35. Présent même dans le *Boléro* à la troisième mesure après le chiffre 7 (pour la phrase du saxophone soprano).

36. Et il lui arrivait d'ajouter sur les partitions de ses élèves d'autres mentions de ce type, tel « orageux » dans Scarbo « à l'apogée du thème romantique » (H. Jourdan-Morhange et V. Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, p. 38).

37. Seules les harmonisations de chansons populaires et le Menuet sur le nom de Haydn ne présentent aucune notation de ce type.

38. H. Jourdan-Morhange et V. Perlemuter, *Ravel d'après Ravel*, p. 36.

39. Archives nationales, sous série AJ 37-294.

40. « Ah, vous êtes donc parfois un romantique ? » (H. Faure, *Mon Maître Maurice Ravel*, p. 24).

41. Dans *Alborada del gracioso*, comme dans *Daphnis et Chloé*, *La Valse* ou

le *Boléro*. H. Faure souligne qu'il avait l'art des crescendos fulgurants.

42. Sur la base d'autres constatations, H. Faure affirme également : « Pendant toute sa création Ravel a livré un combat incessant entre son dépouillement et son lyrisme [...] » (*Mon Maître Maurice Ravel*, p. 148).

43. *Archal, hiémal, se dodine* dans le *Noël des jouets* (1905) ; tout comme encore *lamies, styges, goblins* dans l'étonnante accumulation de *Ronde* (1915).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARMENGAUD, F. [1988] : *Titres*, Paris, Méridiens Klincksieck.

BRUYR, J. [1950] : *Maurice Ravel ou le lyrisme et les sortilèges*, Paris, Plon.

ESCAL, F. [1996] : *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann ;

[1987] : « Le titre de l'œuvre musicale », dans *Poétique*, n° 69.

FAURE, H. [1978] : *Mon Maître Maurice Ravel*, Paris, Éd. ATP.

GENETTE, G. [1989] : *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987 ;

[1989] : *Paratexte*, Frankfurt – New York, Campus Verlag.

GRAND-CARTERET, J. [1904] : *Les Titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin, Bocca.

HOEK, L.H. [1981] : *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton.

JOURDAN-MORHANGE, H. et PERLEMUTER, V. [1961] : *Ravel d'après Ravel*, Lausanne, Éd. du Cervin.

LA VARENDE, J. de [1946] : « Pavane pour une infante défunte », dans *Dans le goût espagnol*, Paris, Éd. du Rocher.

MARNAT, M. [1988] : *Maurice Ravel*, Paris, Fayard ;

[1987] : *Maurice Ravel, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture.

PENESCO, A. [1992] : *Les Instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion.

RAVEL, M. [1989] : *Lettres, écrits, entretiens* (réunis, présentés et annotés par A. Orenstein), Paris, Flammarion.

SCHWAB, R. [1910] : « L'infante Porqueporque », dans *Regarde de tous tes yeux*, Paris, Grasset.

UNE GRAMMAIRE GÉNÉRATIVE

UNE GRAMMAIRE GÉNÉRATIVE

AU-DELÀ DES FRONTIÈRES DU SYSTÈME TONAL

STÉPHANE ROY

Corpus d'œuvres difficile à cerner, la musique contemporaine et surtout la musique électroacoustique, qui en constitue l'un des développements récents, reste encore méconnue des théoriciens de l'analyse musicale. Les œuvres électroacoustiques sont en effet protéiformes, ce qui les rend moins facilement accessibles. Leur seul point commun réside dans l'usage qu'elles font d'une certaine technologie (programmes informatiques, synthétiseurs, appareils de traitement du son et de diffusion, etc.). Bien des œuvres de ce répertoire se situent à mille lieues de la musique instrumentale paramétrique, abandonnant les paramètres de durées proportionnelles et de hauteurs au profit notamment des dimensions du timbre et de l'espace. Or, le timbre est une entité multidimensionnelle encore complexe à cerner et exempte d'une première articulation, selon l'acception donnée à ce terme par Lévi-Strauss¹. On ne peut donc analyser la dimension du timbre dans une œuvre musicale à l'aide d'échelles ou d'un crible quelconque, comme cela se fait lors de l'investigation des hauteurs et des durées dans les musiques paramétriques.

Pendant, certains théoriciens de la musique tonale ont proposé des modèles d'analyse dont les fondements sont tels qu'ils permettent d'envisager une adaptation de ces modèles à d'autres répertoires musicaux. C'est le cas, entre autres, de l'analyse des implications mélodiques de Leonard B. Meyer et de la théorie générative de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff. Il sera question de cette dernière approche dans cet article : alliée à une investigation fonctionnelle, elle permet de fournir une description structurale fructueuse de certaines œuvres électroacoustiques. Malgré l'abîme qui les sépare, les musiques tonales et plusieurs musiques électroacoustiques partagent en effet certains principes fondamentaux tant dans leur élaboration que dans leur réception : ces principes constituent des points de convergence qui, par-delà la multiplicité des styles musicaux, rendent compte de notre façon commune de donner sens à la musique.

L'ANALYSE GÉNÉRATIVE SELON LERDAHL ET JACKENDOFF

Les fondements théoriques de l'analyse générative chomskienne constituent la source d'inspiration de l'ouvrage intitulé *A Generative Theory of Tonal Music*², écrit

par Fred Lerdahl et Ray Jackendoff et paru en 1983. Cet ouvrage ainsi que les articles qui l'ont accompagné au cours des ans ont fait l'objet de nombreuses critiques³. Il reste néanmoins que les résultats d'analyse fournis par cette approche soutiennent efficacement la thèse d'un fonctionnement génératif de la cognition en situation de réception ou en situation de production, en musique tonale et peut-être même dans d'autres styles musicaux⁴.

Le concept de générativité signifie qu'à partir d'un nombre fini de propositions formelles, il devient possible de décrire un ensemble pratiquement infini de structures (F. Lerdahl et R. Jackendoff, 1983: 6). Le but de la théorie générative, tel qu'il est formulé par les deux auteurs, est de procéder à une description formelle des intuitions musicales d'un auditeur possédant une connaissance de l'idiome musical visé (*ibid.*, p. 1). Toujours selon les auteurs, ces règles sont, à quelques exceptions près (soit cinq règles sur un total de 49), universelles et, par conséquent, elles ne sont pas sujettes aux transformations de surface qui différencient les langages musicaux entre eux. Elles illustrent la manière dont un auditeur organise l'information musicale en un ensemble hiérarchisé et formellement intelligible.

La procédure de réduction, qui se situe au cœur de l'analyse générative, consiste dans l'application des règles génératives en vue d'éliminer, par étapes successives, les transformations de surface d'une pièce musicale, en ne retenant chaque fois que les unités structurellement plus importantes. Cette procédure permet ainsi d'en arriver à la prolongation fondamentale d'une séquence musicale⁵, comme le fait la grammaire générative transformationnelle pour la structure profonde des séquences du langage.

La GTTM se compose ainsi d'une cinquantaine de règles réparties en quatre catégories (*figure 1*). Basées sur les principes de segmentation gestaltiste, les règles de structure de groupement (*Grouping Structure*) permettent de résoudre le flux musical en motifs, phrases, sections, etc., au sein d'une structure arborescente. Les règles de structure métrique

(*Metrical Structure*) proposent d'établir une hiérarchie entre les temps à partir de la succession des temps forts et faibles des mesures, représentée par des points noirs au-dessus de la structure de groupement. Les règles de réduction des trames temporelles (*Time-Span Reduction*) retiennent les unités les plus stables de chaque niveau issues de l'analyse des groupements et de l'analyse métrique. Quant aux règles de réduction des prolongations⁶ (*Prolongational Reduction*), elles illustrent, à l'aide d'une structure arborescente, les rapports de subordination entre les unités de chaque niveau hiérarchique issues de la réduction des trames temporelles. Ces deux dernières catégories de règles sont essentiellement basées sur le principe de la stabilité tonale. (Voir la *figure 1* ci-contre.)

* *
*

BRÈVE DESCRIPTION DE L'ANALYSE

À la complexité mélodique du soprano s'ajoute un déphasage caractéristique entre la structure métrique et la structure de groupement. Le niveau «d» de la réduction montre en effet une structure de groupes qui devancent d'une demi-croche la structure métrique (sauf la mesure 2). Le niveau «a» des trames temporelles retient l'accord du premier degré de la première mesure de préférence à celui qui clôt la phrase à la mesure 8, parce que celui-là présente une plus grande stabilité métrique et harmonique (présence de la tonique aux voix extrêmes de soprano et de basse), une absence d'ornementations pendant les deux premiers temps (générant ainsi une certaine stabilité mélodique) et une situation de phase entre les structures métrique et de groupement⁷.

Chacune des quatre catégories de règles génératives se divise en deux sous-ensembles: les *règles de bonne formation* (*Well-Formedness Rules*), qui permettent de générer des structures possibles, et les *règles de préférence* (*Preference Rules*) qui, lorsqu'il existe plusieurs choix possibles, ajustent les descriptions issues des règles de bonne formation au contexte musical

Réduction des prolongations

The diagram illustrates the generative analysis of the first phrase of the first aria from the Goldberg Variations. It features a hierarchical tree structure with levels labeled 'niveau a' through 'niveau e'. The tree branches from 'niveau a' at the top to 'niveau e' at the bottom. The levels are connected to a musical score, which is divided into measures. Below the score, there are four staves labeled 'niveau d', 'niveau c', 'niveau b', and 'niveau a', which are part of a 'Réduction des trames temporelles' (Reduction of temporal frames). The staves show the reduction of the temporal structure of the music, with notes and rests represented by dots and lines. The staves are labeled 'niveau d', 'niveau c', 'niveau b', and 'niveau a' from top to bottom. The staves are also labeled 'Réduction des trames temporelles' on the right side.

Structures de groupement

Réduction des trames temporelles

Figure 1
Analyse générative de la première phrase de l'aria des Variations Goldberg

analysé, en tenant compte des intuitions de l'auditeur compétent. Le contexte d'application des règles de préférence peut se situer à un niveau local (accent, articulation, dynamique, registre) comme à un niveau plus global (parallélisme, lien « motivique » entre les sections, etc.).

UNE GRAMMAIRE POUR LA COMPOSITION?

Comment les auteurs de la *GTTM* conçoivent-ils la grammaire musicale? Dans la grammaire compositionnelle, selon Lerdahl, les règles de la théorie générative de la musique permettent de générer des séquences musicales « admissibles », tandis qu'au sein de la grammaire de l'écoute, elles montrent comment ces séquences sont saisies comme des ensembles intelligibles. Dans son article intitulé « Cognitive Constraints on Compositional Systems »⁸, Lerdahl pose une distinction entre ce qu'il nomme les grammaires « naturelles » et les grammaires « artificielles ». Bien que, pour Lerdahl, le concept de « grammaire » ne se définisse pas comme théorie, – puisqu'une grammaire repose en grande partie sur un ensemble de règles appliquées de façon inconsciente –, la distinction qu'il fait entre le « naturel » et l'« artificiel » rejoint au plan épistémologique celle qu'effectue Célestin Deliège entre les concepts de « théorie déduite » et de « théorie préalable » (Deliège, 1995 : 106).

Au XX^e siècle, selon Lerdahl, l'émancipation des grammaires artificielles a creusé un fossé entre les grammaires de l'écoute – grammaires utilisées inconsciemment par les auditeurs pour la construction d'une représentation mentale cohérente de l'œuvre – et les grammaires compositionnelles dont les compositeurs font usage. Si la musique sérielle n'a pu percer le mur d'incompréhension auquel elle s'est heurtée chez les auditeurs, c'est, toujours selon Lerdahl, parce qu'elle n'était pas fondée sur une grammaire naturelle, c'est-à-dire une grammaire inhérente aux pratiques musicales collectives, qui est assimilée en partie par acculturation et qui évolue tout en cristallisant ses fondements à travers les usages. La musique sérielle

recourait plutôt à une grammaire artificielle, édifiée à partir de conventions arbitraires établies par un compositeur ou un groupe de compositeurs, et par conséquent hermétique du point de vue des auditeurs⁹.

Pour cette raison, Lerdahl pense que toute grammaire compositionnelle doit tenir compte des limites naturelles de réception des auditeurs. Il affirme ainsi que la grammaire compositionnelle doit être basée sur la grammaire de l'écoute (1992 : 101). Mais, sous cette affirmation générale, l'auteur adopte un point de vue esthétique¹⁰ bien particulier, puisqu'il est question non pas de l'écoute d'un quelconque auditeur, mais de celle du compositeur en tant qu'auditeur de son œuvre. Lerdahl en arrive ainsi à croire que les stratégies de création devraient être tributaires des connaissances accumulées dans le champ du cognitivisme (*ibid.*, p. 120), par le biais de théories musicales qui formalisent en un modèle de performance les règles de fonctionnement des grammaires naturelles¹¹. Ainsi, selon l'auteur, les compositeurs auraient avantage à recourir à un tel modèle pour guider leurs intuitions musicales, ce qui leur permettrait d'accorder leur grammaire compositionnelle avec la grammaire de l'écoute (*ibid.*, p. 102). La *GTTM*, bien qu'elle soit conçue initialement comme un modèle de compétence de la réception¹², est ainsi explicitement désignée par l'auteur comme modèle de performance. Or, utiliser une théorie fondamentalement *descriptive* telle que la *GTTM* et lui accorder un pouvoir *prescriptif* et *normatif* afin d'adopter les « bonnes » stratégies de production ne peut que scléroser l'invention.

DES RISQUES DE RÉGLER LA COMPOSITION SUR UNE GRAMMAIRE

Le statut universel de la plupart des règles ne fait pas nécessairement de la *GTTM* une théorie prescriptive. N'oublions pas que nous sommes en présence d'une théorie de la tonalité : ce qui donne chair aux règles de la *GTTM*, et cela est discernable dans la formalisation des règles de préférence, c'est l'omniprésence du style tonal et de ses archétypes

formels dans l'ensemble de la théorie générative. Mais le style tonal, à l'instar d'autres styles, se compose de fréquentes distorsions de ces règles universelles qui donnent naissance au phénomène de l'ambiguïté, phénomène fertile pour l'invention et aussi pour la réception, comme le montre notamment la théorie des implications mélodiques développée par L. B. Meyer¹³, sur laquelle on reviendra plus loin.

Or, les règles de la GTTM n'abordent pas le phénomène de l'ambiguïté, si ce n'est de façon très marginale, à travers les règles dites de transformation, pour rendre compte de phénomènes très connus et faciles à circonscrire comme l'élosion. Le déphasage des structures métrique et de groupement, tel qu'il apparaît dans l'exemple ci-dessus (*figure 1*), crée une ambiguïté qui enrichit la surface musicale et relance l'écoute. Dans le processus de composition d'une telle séquence musicale, les règles de la GTTM auraient fortement encouragé l'élaboration d'une structure plus normative et, somme toute, banale. Un compositeur qui recourrait aux règles de la GTTM pour guider ses intuitions musicales ressemblerait à un poète usant des fondements cognitifs de la théorie du langage pour ajuster son écriture à une grammaire de la réception. Bien que la GTTM présente une hypothèse intéressante de modélisation de la connaissance, elle ne saurait constituer un modèle valable de performance, aussi faible soit-il. La théorie musicale a toujours eu une influence directe sur les compositeurs en jouant un rôle clé dans leur apprentissage stylistique, mais la nature fortement normative des théories descriptives, à laquelle la GTTM n'échappe pas, a toujours fait l'objet de dépassement dans toutes les pratiques.

Faire coïncider la grammaire compositionnelle avec celle de l'écoute comporte aussi d'autres risques : à quelle grammaire de l'écoute faisons-nous référence ? Celle qui conduit à des états de transe profonde ou de plénitude spirituelle ? Celle qui fait appel à une écoute référentialiste, ou à une écoute discursive et formaliste, attentive aux relations causales entre les formes sonores, ou encore à une écoute ludique ou contemplative¹⁴ ? Les recherches dans le champ de la

cognition prétendent-elles nous éclairer sur toutes ces attitudes d'écoute ? Et, dans certains cas, même lorsque la cohérence formelle d'une œuvre reste hermétique à la réception, le concept – dont l'œuvre, dans sa manifestation sonore, est une démonstration – peut se révéler d'une étonnante efficacité sur l'auditeur : certaines œuvres de Cage sont des cas de figure de ce phénomène. En effet, influencé par le quietisme zen, John Cage a tenté par son œuvre d'affranchir la musique de la volonté toute puissante du compositeur. Des œuvres comme *Music of Change* (1951) – où l'indéterminé s'affirme grâce à des choix compositionnels guidés essentiellement par le hasard – ou encore *4:33* – où le silence relatif de l'environnement sonore s'offre à l'auditeur alors que l'exécutant, un pianiste, demeure immobile devant son clavier pendant 4 minutes et 33 secondes – ont bousculé les conceptions traditionnelles héritées du XIX^e siècle concernant le rôle du compositeur, des interprètes et des auditeurs au sein de la création et de l'institution musicale du concert.

Il n'existe pas, en musique, de relation univoque entre un signifiant et un signifié (de là l'abandon des concepts de signification et de signe), mais un objet symbolique que l'on peut rattacher à un vaste horizon de sens (voir le concept d'interprétant proposé par Peirce, 1978 : 126-138 ; voir aussi J.-J. Nattiez, 1988 : 143-171). S'il existe parfois une volonté compositionnelle, il n'existe pas un point de vue esthétique qui regrouperait un corpus unique de stratégies de réception auquel auraient recours les auditeurs à l'écoute d'une œuvre – ce que François Delalande appelle une conduite de réception –, mais bien une multitude de points de vue possibles, les auditeurs pouvant user tour à tour de faisceaux de stratégies de réception cohérents et distincts (Delalande, 1989 : 75-84).

Au sujet de la *cognitive opacity* de la musique sérielle, Lerdahl écrit « Serialism [...] depends on specific orderings of the elements of a set » (1992 : 115) ; cette observation, qui touche le champ du poïétique, le conduit à s'interroger sur la pertinence esthétique de telles stratégies de production : « The

issue is why competent listeners do not hear tone rows when they hear serial pieces» (*ibid.*). Même si l'hermétisme des musiques sérielles est un fait reconnu, Lerdahl pose mal le problème en confondant encore une fois – comme le signale, dans son dernier ouvrage, Nattiez au sujet de la *GTTM* – le pôle de la production avec celui de la réception. En effet, la série, en musique sérielle, n'existe pas tant pour être retracée dans l'œuvre par l'auditeur que comme un artifice stimulant pour l'invention ; c'est une stratégie de production dont le rôle est de favoriser l'organisation et l'unification du matériau des hauteurs. De même, à l'écoute des musiques tonales, l'auditeur ne cherche pas nécessairement à reconstituer les échelles tonales utilisées mais tente plutôt de saisir, par un processus conscient ou inconscient, les pôles attractifs de la tonalité et les phases de stabilité et d'instabilité au sein d'une seconde articulation. Retracer une série dans une texture complexe ou bien, en musique tonale, suivre un thème à travers ses multiples transformations, renvoie à une écoute de type ludique et analytique, qui n'est en somme qu'une conduite d'écoute parmi d'autres. Que certaines des stratégies poétiques ne puissent être saisies lors de la réception de l'œuvre, comme le suggère Lerdahl, ne saurait constituer un argument recevable pour rendre compte de l'hermétisme des musiques sérielles, lequel ne peut s'expliquer qu'en termes de réception.

SYNTAXE ET MORPHOLOGIE :

DES SYSTÈMES HIÉRARCHIQUES À DISTINGUER

Dans le même article, paru en 1992, Lerdahl identifie deux types de grammaires musicales, soit celles qui sont construites selon un système d'élaboration et celles qui sont construites selon un système de permutation. Les œuvres basées sur un système d'élaboration sont constituées d'une structure hiérarchique arborescente, où des unités secondaires sont subordonnées à d'autres unités dotées d'un poids syntaxique plus important qui, elles-mêmes, se subordonnent à des unités supérieures¹⁵. Au contraire, les systèmes permutationnels montrent une

structure «plate», sans profondeur hiérarchique, où la fonction des unités se définit en termes de *position* plutôt qu'en termes de *relation* comme dans les systèmes d'élaboration. Pour Lerdahl, les grammaires de l'écoute sont des systèmes d'élaboration, contrairement aux grammaires artificielles qui sont, comme dans le cas du sérialisme, des systèmes permutationnels (Lerdahl, 1985 : 111).

Lorsqu'il aborde les systèmes d'élaboration, Lerdahl semble considérer que les hiérarchies morphologiques et les hiérarchies syntaxiques constituent les deux facettes indissociables d'un même phénomène, même si la répartition des règles génératives en quatre catégories montre qu'il distingue implicitement ces deux formes de hiérarchies. Or, dans une syntaxe de type élaborationnel, on doit distinguer les relations hiérarchiques de nature morphologique des relations hiérarchiques de nature syntaxique. Les unités formant une hiérarchie morphologique émergent naturellement de l'exercice de la *perception*, comme peut en témoigner une analyse gestaltiste de la musique, par exemple. Les unités participant à une hiérarchie syntaxique émergent quant à elles lors de la *réception*, au cours de laquelle s'instaure un rapport au symbolique et sont identifiées implicitement ou explicitement comme unités pertinentes, à partir de concepts syntaxiques propres à un langage musical donné.

Une hiérarchie morphologique (telle qu'on peut la circonscrire à partir des règles de groupement de la *GTTM*) se compose en effet d'unités contiguës que l'on peut résoudre en unités plus courtes, formant ainsi une structure arborescente de type contenant-contenu. Une hiérarchie morphologique existe dès le moment où il est possible de segmenter ou de fusionner les unités formant un flux sonore discontinu à partir de principes gestaltistes tels que la proximité, la similarité, le destin commun ou la bonne fermeture, principes qui ne sont pas assujettis, au niveau de la perception, aux règles syntaxiques d'un langage musical particulier. Le niveau hiérarchique où se situe une unité est relié à son empan temporel. Par exemple, une cellule mélodique

forme avec d'autres un motif, qui à son tour s'inscrit dans un thème; le thème est donc situé à un niveau hiérarchique supérieur à celui du motif auquel est subordonnée la cellule. La hiérarchie syntaxique d'une œuvre (dont on discerne la structure tirée de l'application des règles de structures métriques, des règles de réduction des trames temporelles et des prolongations) se déploie, quant à elle, à travers la mise en relation d'unités contiguës ou non contiguës qui possèdent des poids syntaxiques distincts. Comme dans l'analyse de la langue, il est possible en musique de procéder à un découpage du continuum musical à partir des rôles fonctionnels émergeant des rapports entre les différentes parties du discours. Certaines fonctions possèdent un poids syntaxique plus important que d'autres; c'est le cas, par exemple, de l'accord parfait du premier degré (*do-mi-sol-do* en *do* majeur, par exemple) qui conclut les progressions harmoniques à cause de son rôle polarisateur. Ainsi, dans le cas de la musique tonale, les unités qui composent les progressions harmoniques (soit les accords) prennent place dans une structure hiérarchique au sein de laquelle certaines de ces unités, moins stables, sont subordonnées à d'autres plus stables. Les hiérarchies morphologiques et syntaxiques ne sont pas indissociables, du moins au plan de la réception, mais ces dernières seules fondent un système d'élaboration dans l'acception que Lerdahl donne à ce terme.

Une grande majorité d'œuvres contemporaines peuvent être saisies à la réception comme des structures morphologiques hiérarchiques¹⁶. On peut imaginer par exemple les résultats que fournirait une analyse gestaltiste de la musique sérielle¹⁷. À l'écoute de ces musiques, il est possible de procéder à un découpage morphologique parfois très détaillé en recourant aux règles de structure de groupement de la GTTM telles qu'on les a présentées dans l'analyse ci-dessus (*figure 1*). D'un tel découpage résultent certaines unités (des segments séparés à cause de leur non-proximité temporelle, par exemple) contenues dans des unités plus grandes (l'œuvre ou des grandes sections de l'œuvre) et pouvant se résoudre en unités

plus petites (les notes ou les objets sonores formant de tels segments). Cette segmentation serait guidée par des critères de relief plutôt que des critères grammaticaux, pour utiliser les termes de Lerdahl (1989: 73-74). Si une musique sérielle constitue un système permutationnel plutôt qu'un système d'élaboration, ce n'est donc pas parce qu'elle serait dépourvue de hiérarchie morphologique, comme le pense Lerdahl – l'auditeur éprouvant selon lui des difficultés à segmenter le flux de cette musique –, mais bien parce qu'elle est dépourvue de hiérarchie syntaxique, puisque l'auditeur ne perçoit pas de valeurs syntaxiques différenciées entre les unités qui forment l'œuvre. Les musiques sérielles sont donc, à la réception, de bons exemples de structures arborescentes qui reposent sur des hiérarchies purement morphologiques et non pas syntaxiques. Si une œuvre présente certaines équivalences d'états de matière ou de durées entre les unités, comme il s'en trouve par exemple en musique électroacoustique, il est alors possible d'utiliser comme critères de segmentation non pas les règles de structure de groupement, mais le seul critère de répétition, comme le fait Nicolas Ruwet dans ses analyses des musiques modale et tonale¹⁸. Mais ce type d'investigation se limite exclusivement aux hiérarchies morphologiques.

L'analyse des hiérarchies syntaxiques n'est possible qu'à deux conditions: il faut, d'une part, que le flux musical puisse être segmenté de manière à former une hiérarchie morphologique (analyse des groupements); d'autre part, ces unités morphologiques doivent entretenir entre elles des rapports de type fonctionnel, lesquels sont les indices préalables révélant la présence de toute hiérarchie syntaxique (l'analyse des trames temporelles et des prolongations reconnaît par exemple la plus grande stabilité du premier degré sur le cinquième ou le quatrième degré de la tonalité; voir la réduction des trames du niveau «c» au niveau «b», dans la *figure 1*). Contrairement aux hiérarchies morphologiques, où l'on ne peut envisager d'autres modes relationnels que ceux qui sont basés sur des structures contenant-contenu, les hiérarchies syntaxiques révèlent l'existence de relations

dynamiques entre des unités séparées parfois par des distances temporelles très grandes. Il est fréquent, à cet égard, qu'une unité située au début d'une phrase musicale soit perçue comme entretenant une relation syntaxique avec une autre unité localisée au même niveau hiérarchique à la fin de la même phrase musicale. En analyse générative, on reconnaît alors l'existence d'un lien de subordination entre ces deux unités au moment de la réduction des prolongations, si l'une d'elles est moins stable que l'autre (voir niveau «b» des prolongations de la *figure 1*). Ce qui amène implicitement ou explicitement un auditeur à reconnaître une telle relation syntaxique entre deux unités non contiguës réside en fait dans le caractère téléologique de l'œuvre, lequel procède de la nature causale des progressions qui façonnent la surface musicale¹⁹.

Les règles de groupement de la GTTM, qui permettent de cerner les hiérarchies morphologiques, et les autres catégories de règles de la GTTM (règles métriques, de réduction des trames temporelles et des prolongations), qui fournissent à l'analyste un outil de description de la hiérarchie syntaxique, constituent ainsi deux ensembles distincts. Le premier se résume en un ensemble de *règles élémentaires de perception*, et le second, en un ensemble de *règles conventionnelles* qui formalisent les intuitions tonales des auditeurs²⁰. Dans la GTTM, la segmentation à partir des règles élémentaires de perception reste préalable à l'application des règles conventionnelles.

On aurait tendance à croire que l'investigation des musiques non tonales ou même des musiques dont le paramètre des hauteurs est secondaire – comme les musiques électroacoustiques – appelle l'utilisation des premières règles et relègue les secondes dans l'ombre parce que ces dernières sont trop spécifiquement rattachées à la tonalité. Or, ce n'est pas tout à fait le cas, car ces règles, bien qu'elles soient fondées en partie sur des conventions, ont le pouvoir, une fois dépouillées de leurs attributs stylistiques spécifiques, de transcender le style tonal, pour peu que l'on essaie d'en évaluer le rendement dans d'autres langages musicaux. Car, en amont des universaux dont

s'inspirent les règles de réduction des trames temporelles et des prolongations de la GTTM, réside la catégorie générique du stable et de l'instable, archétypes par excellence des grammaires dites naturelles et phénomènes essentiels au déploiement des processus téléologiques.

LA PROFONDEUR HIÉRARCHIQUE, MANIFESTATION DE L'AMBIGUÏTÉ MUSICALE

Les prolongations résultant de l'épreuve de réduction retiennent des unités de fonctions identiques (prolongation faible ou forte; c'est le cas du niveau «b» de la *figure 1* où la prolongation est faible) ou distinctes (progression fondamentale du niveau «a» de la *figure 1*). Or, la «substance», qui nourrit ces prolongations, qui leur donne corps, réside exclusivement au niveau de la surface musicale. Plus l'épreuve de réduction progresse, plus le lien implicatif entre les unités constitutives de chacun des niveaux devient ténu, parfois même inexistant. C'est le cas lorsque deux unités qui forment une prolongation sont identiques du point de vue fonctionnel (niveau «b», *figure 1*, par exemple); seule la surface musicale permet de justifier, à la réception, le rapport syntaxique entre ces unités et, par conséquent, l'identification d'une prolongation.

Les grammaires d'écoute des syntaxes de type élaborationnel présentent une surface musicale habitée par des progressions téléologiques, «*goal-oriented*» dirait Meyer; sans ces dernières, rien ne motive à la réception une relation syntaxique quelconque entre les unités fondamentales retenues dans la réduction des prolongations de la GTTM. Ainsi, en complément à la GTTM – qui tente de révéler la structure hiérarchique d'une œuvre – et à l'analyse schenkerienne – qui en obtient la prolongation fondamentale²¹ –, l'analyse des implications mélodiques développée par Leonard B. Meyer consiste en une véritable analyse des processus téléologiques de la surface musicale afin d'en révéler tous les ressorts possibles (Meyer, 1973: 109-110).

Une fois admis à l'audition le lien implicatif entre les unités de la surface musicale, le nombre de niveaux

hiérarchiques (niveaux «a» à «x») nécessaires pendant l'épreuve de réduction pour en arriver à la prolongation fondamentale paraît être proportionnel à la «résistance» qu'oppose la surface musicale, pendant la réception, quant à l'identification de cette prolongation. Ainsi, plus la réduction d'une œuvre présente de niveaux hiérarchiques, plus cette œuvre présente à la réception un niveau élevé d'ambiguïté/instabilité. La «résistance» de la surface musicale constitue l'une des pierres angulaires de l'ambiguïté musicale dont il a été question précédemment. Cette ambiguïté se manifeste en musique tonale sous la forme d'ornementations, de modulations provisoires, de multiples petites prolongations secondaires (*déviation*s et *parenthèses*, pour utiliser des concepts meyeriens); en termes fonctionnels, comme on le verra plus loin, elle se manifeste dans les musiques électroacoustiques par la présence d'anticipations, d'annonces, de déviations, de parenthèses, d'articulations, de rétentions, de réitérations, d'indices ou de variations.

Par conséquent, le phénomène d'ambiguïté se déploie non seulement dans la dimension temporelle de l'œuvre – entre les unités formant la chaîne syntagmatique –, mais également dans une dimension virtuellement atemporelle, où le niveau d'instabilité se trouve déterminé par la profondeur d'«enfouissement» de la prolongation fondamentale au milieu des transformations qui tissent la surface musicale. Cette instabilité générée par la «profondeur» hiérarchique sera résolue efficacement seulement si les unités qui forment la fin de la séquence appartiennent également à la prolongation fondamentale. On sera alors en présence d'une phase conclusive qui a le pouvoir de résoudre non seulement l'instabilité présente dans l'axe syntagmatique de l'œuvre, mais aussi cette instabilité atemporelle de l'œuvre, abstraite et quasi «spectrale», qui résulte de la complexité des transformations subies par la progression fondamentale comme en témoigne la surface musicale. Ce dernier phénomène de résolution n'est pas étranger à celui qui colore l'écoute d'un thème et de ses variations. La

permanence du thème se perçoit de façon plus ou moins claire selon la complexité des transformations de surface qui le font varier dans chacune des variations. C'est par la résolution de l'ambiguïté générée par la surface musicale que l'auditeur prend plaisir à entendre surgir le thème initial; l'auditeur procède ainsi à une véritable réduction inconsciente de la surface musicale.

La procédure de réduction, qui permet d'éclairer ce type d'énigme généré par la plus ou moins grande profondeur hiérarchique d'une œuvre, est aussi celle à laquelle recourt Meyer, dans sa théorie de l'implication mélodique. Ainsi, la méthode de réduction employée par Meyer n'est pas incompatible avec celle qu'utilisent les auteurs de la *GTTM*, même si les visées de Meyer sont différentes, puisqu'il s'intéresse principalement à décortiquer la surface musicale en processus distincts et non à la résoudre en une prolongation fondamentale. L'importance du stable et de l'instable comme critère à la base de la procédure de réduction de la *GTTM* trouve d'ailleurs une certaine justification dans la théorie de l'émotion esthétique de Meyer²².

L'ÉMOTION ESTHÉTIQUE AU CŒUR DE L'IMPLICATION

La théorie de Meyer concernant les émotions en musique repose sur une explication de nature formaliste: elle rend ainsi compte d'une stratégie de réception spécifique. Cette théorie stipule que l'«émotion ou l'affect se manifeste alors que notre tendance à répondre à une situation est interrompue ou inhibée» (Meyer, 1973: 14). Une telle théorie considère l'œuvre musicale comme une forme téléologique, un peu comme un récit avec ses phases de suspense et d'incertitude qui appellent une résolution prochaine. Meyer écrit plus loin que plus grand est le suspense, plus grande sera l'émotion déçue lors de la résolution de ce suspense (*ibid.*, p. 28). Le suspense génère ainsi l'attente chez l'auditeur, concept que Meyer désignera plus tard par le terme d'implication (*ibid.*). Ainsi, aux yeux de l'auteur, la signification émerge lorsqu'une situation contextuelle déficiente produit de l'incertitude quant à

la suite du discours et implique une résolution : l'ambiguïté générée par de telles phases de « suspense » est synonyme d'instabilité (Meyer, 1967 : 11).

Mais, dans l'optique d'une conduite d'écoute formaliste, une œuvre ne saurait être intelligible sans que ses périodes d'ambiguïté ne conduisent, à un moment ou l'autre, à une certaine forme de résolution. Comme l'a démontré depuis longtemps la théorie de l'information, trop d'imprévisibilité comme trop de prévisibilité saturent le canal de réception. Un discours musical trop redondant dilue la signification musicale, tandis qu'un discours contenant trop d'information nuit à l'intelligibilité d'une œuvre, aucune hypothèse sur la continuité possible du discours n'étant plausible puisque tout peut arriver ; ce dernier état s'approche alors de l'entropie, laquelle, selon Umberto Eco, est « la mesure négative de la signification d'un message » (1965 : 77). La dualité du stable et de l'instable ne peut se révéler à la réception d'une œuvre qu'à partir du moment où l'auditeur est en mesure de formuler des hypothèses où le stable est toujours porteur d'un germe d'instabilité et où l'instable recèle l'espoir d'une stabilité prochaine.

LE STABLE ET L'INSTABLE COMME POINT DE CONVERGENCE DES DIVERS STYLES MUSICAUX

L'opposition entre le stable et l'instable existe au niveau des stimuli perceptifs élémentaires : elle dépend alors exclusivement de l'état et du comportement morphologiques de la substance sonore. Les notions bien connues d'ambiguïté/prégnance de la *Gestaltpsychologie* et d'information/redondance de la théorie de l'information rendent en effet compte de cette opposition au sein, respectivement, des formes et des messages. À cela s'ajoute également le phénomène de l'instabilité ressentie par l'auditeur par « sympathie » ou, mieux, de façon « empathique », selon les termes de François Delalande²³, comme le rapporte Meyer à propos d'une note au timbre strident, jouée dans le registre très aigu d'un instrument :

Because they require special effort and control, we are particularly sensitive to the covert tension of high, cantabile tones. Through sympathetic identification with the sound itself, the listener experiences tension—as though he were performing or singing the music himself—as, consequently, he not only knows, but feels, that descending motion is probable.
(Meyer, 1973 : 139)

Il serait toutefois d'un maigre secours de se limiter au repérage du stable et de l'instable dans la seule dimension des morphologies sonores, même lors de l'investigation d'œuvres qui présentent d'importantes variétés et transformations de timbre, comme c'est le cas en musique électroacoustique. Bien que le statut syntaxique de certaines unités soit partiellement tributaire de l'état ou du profil morphologique qui leur donne forme (ce qui concède une certaine pertinence à l'analyse gestaltiste de la musique), il existe, notamment dans les œuvres électroacoustiques, un réseau de rapports dynamiques fondés sur des occurrences stables ou instables au plan syntaxique, qui justifie l'attribution de rôles syntaxiques distincts à des unités morphologiques identiques, mais apparaissant dans des contextes syntaxiques différents, et à des unités morphologiquement distinctes mais situées dans des contextes syntaxiques comparables.

En musique tonale, on retrace l'opposition du stable et de l'instable à travers les concepts d'*arsis-thesis* au niveau de la battue, de la consonance et de la dissonance harmonique, de la progression et de la résolution (mélodique ou harmonique), de l'ascension ou de la descente mélodique dans les tessitures ou encore, comme le propose Meyer, au niveau des phénomènes de convergence et de divergence entre paramètres musicaux²⁴. Au prix d'une investigation un tant soit peu aventureuse, on peut déceler cette omniprésence du stable et de l'instable dans d'autres styles musicaux ; il s'agit toutefois d'en découvrir les modalités particulières de fonctionnement.

Les notions de stabilité et d'instabilité ont, de façon plus ou moins explicite, guidé les épreuves de réduction dans les méthodes d'analyses d'Heinrich

Schenker, de Leonard B. Meyer ou de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff. Schenker et Meyer n'ont pas formalisé la démarche de réduction à laquelle ils avaient recours; Meyer a toutefois donné à celle-ci une pertinence esthétique dans sa théorie des implications mélodiques. Seuls, parmi ces auteurs, Lerdahl et Jackendoff ont tenté de la formaliser dans la *GTTM* à partir de l'hypothèse suivante: «L'auditeur tente d'organiser l'ensemble des hauteurs d'une œuvre en une structure cohérente de manière à ce que ces hauteurs acquièrent à l'audition des statuts hiérarchiques variables» (*GTTM*, p. 106).

Pour aller, au-delà de l'analyse morphologique, vers l'analyse syntaxique, il faut tenter de cerner les conventions stylistiques propres à l'objet d'investigation. C'est, on l'a vu, ce qu'ont fait Lerdahl et Jackendoff à travers trois catégories de règles *conventionnelles*, c'est aussi ce qu'ont fait Schenker (pour en arriver à la structure fondamentale de l'*Ursatz*) et Meyer (pour discerner les principaux axes d'implication mélodique à travers la complexité de la surface musicale), en se référant à un bagage de connaissances bien intégrées, mais parfois très implicites, sur le langage tonal.

Mais lorsque l'explicitation des conventions stylistiques fait défaut, comme c'est le cas dans de nombreux corpus musicaux contemporains, ou lorsque ces conventions ne sont pas encore complètement cristallisées, comme dans la jeune musique électroacoustique, il ne reste que des «usages» particuliers, ceux que l'on peut répertorier, à partir d'indices disponibles, dans un corpus rarement homogène. C'est, il va sans dire, un travail de pionnier qu'il s'agit alors de faire. Grâce à l'apparition récurrente de quelques «usages» dans des contextes musicaux spécifiques, il est alors possible de pousser plus loin l'investigation en abordant ces œuvres sous un angle fonctionnel, démarche qui fournira peut-être la clé de l'investigation des pôles de stabilité ou d'instabilité syntaxiques dans un corpus donné. Pour paraphraser Nicolas Ruwet, une telle démarche d'investigation s'intéresse au message pour aller vers le code; c'est la procédure qui permet de

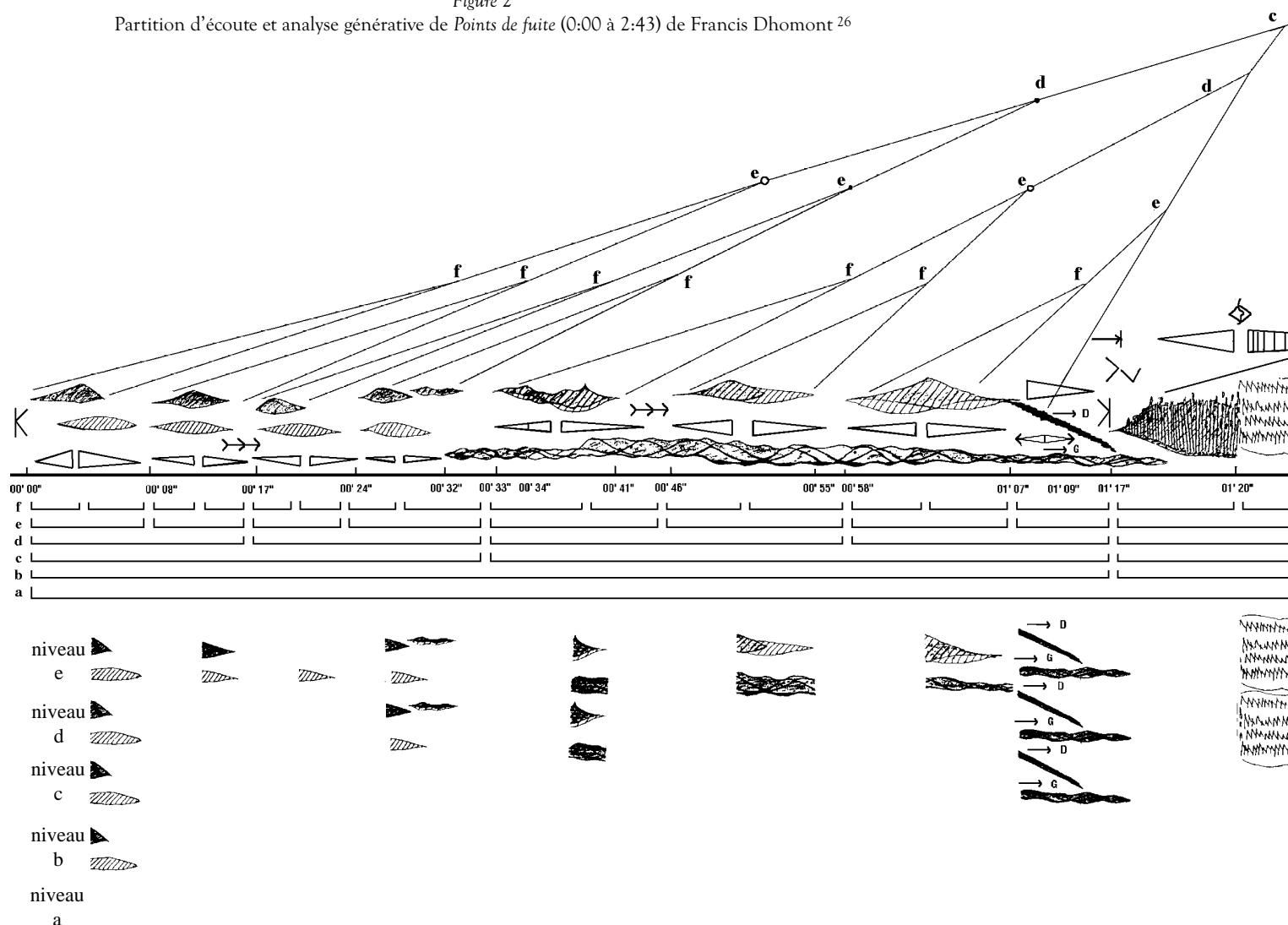
partir à la découverte des «grammaires naturelles» de Lerdahl comme de formaliser les «théories déduites» de Célestin Deliège. Cette démarche paraît inévitable puisque, généralement, les messages générés par les grammaires naturelles sont antérieurs à la formalisation des codes. Tout message recèle une infinité d'informations sur le code, sans doute plus que ce que tous les efforts d'explicitation du code pourront jamais mettre au jour.

UNE PROPOSITION : L'ANALYSE FONCTIONNELLE

C'est en prenant pour point de départ une telle démarche heuristique que, depuis quelques années, je travaille à l'élaboration d'une grille d'analyse permettant d'identifier ces «usages» récurrents, émergeant de conditions contextuelles particulières, par des termes fonctionnels. Cette analyse déductive a été réalisée à partir d'œuvres du corpus électroacoustique sans égard aux stratégies de production de leurs créateurs. Il a été possible de dégager à travers cette démarche un inventaire de près de quarante fonctions. Comme plusieurs fonctions présentaient certaines similitudes, il a semblé opportun de rassembler celles-ci sous des catégories génériques: orientation, stratification, processus et rhétorique²⁵.

C'est par l'identification d'unités stables et instables non seulement sur le plan morphologique mais, grâce à une analyse fonctionnelle préalable, également sur le plan syntaxique, que l'on peut envisager d'adapter l'analyse générative proposée par la *GTTM* à d'autres styles musicaux, dont la musique électroacoustique. L'un des principaux objectifs de l'analyse générative étant de procéder à une *réduction* des unités de la surface musicale pour obtenir les prolongations fondamentales de l'œuvre, la plus ou moins grande stabilité des unités «pertinentes» dans les œuvres, les unités fonctionnelles, servira ainsi de critère pour mener à bien la procédure de réduction, comme on peut le constater dans l'analyse générative des deux premières phrases (0:00 à 2:40) de l'œuvre électroacoustique intitulée *Points de fuite* de Francis Dhomont (*figure 2*).

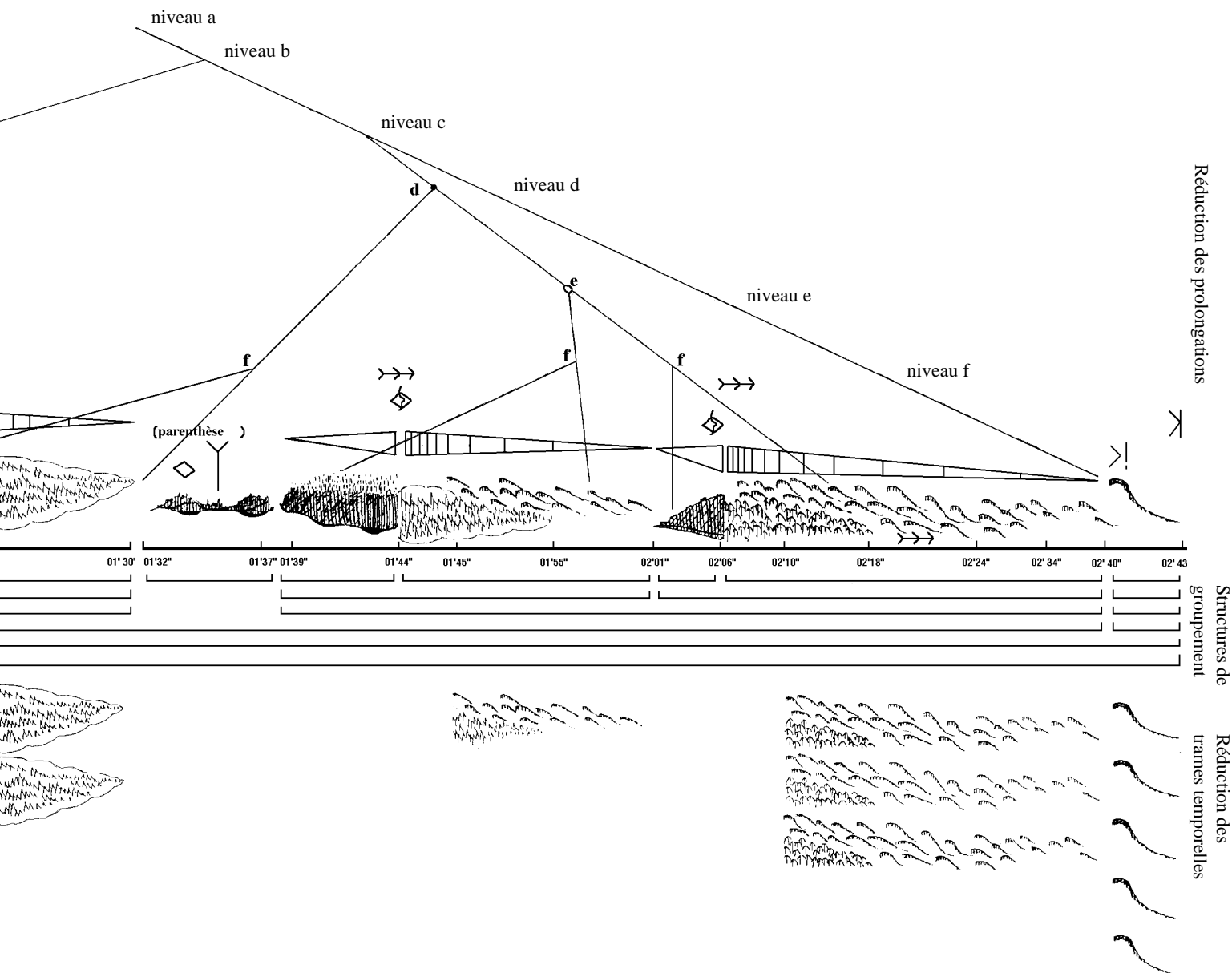
Figure 2
Partition d'écoute et analyse générative de *Points de fuite* (0:00 à 2:43) de Francis Dhomont ²⁶



BRÈVE DESCRIPTION DE L'ANALYSE

L'ensemble des deux phrases est construit sur un processus de tension et de résolution morphologiques (fonction d'intensification [◀] suivie d'une fonction d'atténuation [▶] ou de dispersion [▢]). Comme le montre le niveau «f», la plupart des phases d'instabilité (intensification) sont résolues sans délai par un retour immédiat à la stabilité (atténuation ou dispersion), sauf à 1:17. À ce moment, les processus de progression spatiale (déplacement à gauche de la strate supérieure et à droite de celles qui sont situées

au registre grave [◀▶]) et d'atténuation n'atteignent pas leur point de stabilité attendu, c'est-à-dire les points stéréophoniques extrêmes et le silence; la première phrase ne se conclut que partiellement sur une fonction de suspension (◀▶). Cette situation est d'autant plus instable que l'interruption (→) à 1:17 est instigatrice d'une déviation (◀▶) représentée par le début inattendu d'un nouveau processus téléologique constitué par la seconde phrase. Cette dernière phrase est résolue de façon complète à 2:40 par une fonction d'affirmation (reprise énergétique et



définitive des figures précédentes [> !] et de conclusion [> !] ; l'unité située entre 2:40 et 2:43 devient ainsi l'unité la plus stable des deux phrases, comme l'illustre le niveau « a » de la réduction des trames et des prolongations.

* * *

De la brève analyse générative d'une œuvre tonale à l'analyse générative d'une œuvre électroacoustique, on peut voir que l'existence de phénomènes d'ambiguïté, liés dans bien des cas à un

enchevêtrement complexe des phases d'instabilité avec les phases de stabilité, transcende les styles et les époques, et que le système des hauteurs et des durées n'est qu'une modalité parmi d'autres pour l'articulation d'une syntaxe musicale intelligible. L'auditeur est placé devant deux œuvres différentes, certes, mais fondées sur une grammaire de type « élaborationnel » qui prend sens au sein du processus de réception. Cette tentative de rapprochement de nature formaliste constitue un témoignage de plus selon lequel les grammaires de l'écoute ne se sont pas

tues avec la fin de la grande tradition tonale, mais se prolongent encore aujourd'hui sous des formes nouvelles qu'il nous appartient de découvrir.

NOTES

1. Selon Lévi-Strauss, dans le cas de la musique tonale, la création de ces échelles hiérarchisées que sont les gammes à partir des propriétés physiques du son – c'est-à-dire à partir du principe acoustique de la résonance naturelle – rend compte de la présence d'une première articulation (C. Lévi-Strauss, 1964 : 30-31).
2. F. Lerdahl et R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*. L'abréviation « GTTM » sera utilisée lors des prochains renvois à l'ouvrage.
3. La position de Lerdahl quant à l'apport du modèle cognitif dans le processus de composition a été critiquée notamment par J.-J. Nattiez (J.-J. Nattiez, « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur », dans T. Machover, 1985, p. 121-134 ; texte réédité dans les « Cahiers du département d'études littéraires », n° 10, intitulé *De la sémiologie à la musique*, Service des publications de l'UQAM, 1988, p. 237-247 ; voir aussi « What is the pertinence of the Lerdahl-Jackendoff theory? », à paraître dans I. Deliège et alii).
4. Pour bien comprendre le sens qui est donné au concept de style dans cet article, il faut renvoyer à la définition qu'en donne Meyer. Le style est un environnement musical au sein duquel le sujet peut envisager, pour chaque occurrence réelle, un certain nombre d'occurrences possibles. Meyer écrit : « Style is a replication of patterning [...] that results from a series of choices made within some set of constraints » (1989 : 3) ou encore une œuvre d'art est comprise et appréciée non seulement en fonction de ce qui arrive, mais aussi de ce qui peut arriver en regard des contraintes d'un style et du contexte particulier dans lequel les choix ont été faits (*ibid.*, p. 6). Dans cette optique, le sens, en musique, se manifeste à travers l'existence de deux axes distincts mais néanmoins interdépendants, comparables aux axes syntagmatique et paradigmatique de la langue. Le phénomène de l'implication, qui est régi par une syntagmatique (puisque'il dépend d'un ordre particulier dans l'apparition des événements), ne peut se déployer qu'à l'intérieur d'un contexte stylistique ; le style se compose d'une constellation de choix envisageables pour chaque moment de la chaîne syntagmatique, ou, dans le cas d'une situation implicative, d'un certain nombre d'hypothèses plausibles formulées par l'auditeur lorsque les processus qui dessinent cette chaîne sont interrompus ou déviés et génèrent ainsi de l'incertitude.
5. En anglais, *prolongational basic form*, que Lerdahl et Jackendoff font correspondre à l'*Ursatz* de Schenker (1983 : 188), consiste en la structure fondamentale qui occupe le niveau hiérarchique le plus élevé de la réduction des prolongations de la séquence analysée.
6. Chaque prolongation peut être caractérisée en terme de *continuité* ou de *progression*. En effet, à l'intérieur d'un niveau hiérarchique, une unité répétée de façon identique et ininterrompue – deux accords de fonctions harmoniques identiques placés dans une même position, par exemple – constitue une région de forte prolongation (*strong*

prolongation) ; deux événements de fonctions identiques mais avec une légère modification du second – un renversement harmonique, par exemple – représentent une région de faible prolongation (*weak prolongation*), tandis que la succession de deux événements de fonctions différentes – un mouvement harmonique – constitue une région de *progression*.

7. Le choix du quatrième degré plutôt que du cinquième lors de la résolution des trames du niveau « c » est basé sur un ensemble de facteurs tels que la convergence des structures métrique et de groupe, la forte hiérarchie métrique (critères grammaticaux) ainsi que la conduite mélodique nettement plus stable du soprano de la mesure 3 en comparaison de l'ornementation mélodique de la mesure suivante (critère de relief).

8. F. Lerdahl, 1992 : 101. On pourra retrouver les thèmes importants de cet article dans un article de Lerdahl traduit en français et intitulé « Théorie générative de la musique et composition musicale », dans T. Machover, 1985 : 101-120.

9. Contrairement à Lerdahl, C. Deliège considère de telles « théories préalables » comme des « reportages d'expériences en cours », en tous cas en ce qui concerne des compositeurs comme Boulez, Stockhausen ou Xenakis, chez qui elles n'ont pas de valeur prescriptive absolue (Deliège, 1995 : 106).

10. Dans la tripartition proposée par J. Molino et développée en sémiologie musicale par J.-J. Nattiez, l'esthétique regroupe l'ensemble des stratégies de réception, la poétique, l'ensemble des stratégies de production, tandis que le niveau neutre correspond à l'œuvre sous sa forme matérielle, inaltérée par les contingences de la réception et les intentions de réalisation (voir notamment J.-J. Nattiez, 1987).

11. « [...] music theory takes a place among traditional areas of cognitive psychology such as theories of vision and language » (GTTM, p. 2). Dans son article sur les contraintes cognitives, Lerdahl affirme que la GTTM est une théorie de la cognition musicale (1992 : 102).

12. Lerdahl et Jackendoff écrivaient en 1983 : « Our approach emphasizes that there is a crucial distinction between the principles by which a piece is composed and the principles by which it is heard (that is, those that permit the listener to construct a mental representation of the piece). As theorists, we are concerned only with the latter » (GTTM, p. 300).

13. La démarche du musicologue américain L. B. Meyer se situe dans le champ d'investigation du *criticism* américain. Cette approche *critique* rend compte de l'œuvre musicale sur le plan formel, en tentant d'abord de révéler son organisation hiérarchique et les processus qui l'élaborent, et en expliquant ensuite comment les entités formelles interagissent et prennent sens chez un auditeur compétent.

Pour Meyer, l'implication est une hypothèse implicite ou explicite que pose un auditeur compétent sur les liens qui relient des événements musicaux passés, présents et futurs dans une œuvre. L'implication est en substance une hypothèse sur la continuité puis sur la résolution probable d'un processus qui a été interrompu dans sa progression.

14. Comme pour les grammaires de l'écoute, on retrouve également plusieurs conduites d'interprétation dont certaines, selon Lévi-Strauss, renverraient à une fonction phatique (pour le seul plaisir des exécutants) ou conative (recherche d'harmonie gestuelle) (Lévi-Strauss, 1964 : 37).

15. Si la musique tonale est un système d'élaboration, c'est notamment parce que certaines hauteurs peuvent constituer l'axe principal d'une progression mélodique tandis que d'autres jouent essentiellement des rôles secondaires (l'ornementation dans une mélodie, par exemple).

16. En effet, comme l'écrit P. Fraisse : « "Grouper" est une activité

créatrice inconsciente de l'individu et une tendance de base de son organisation perceptive» (1956: 17). Ainsi, même les œuvres où l'indéterminé et l'aléatoire seuls ont guidé les stratégies de composition, un processus de régulation amène l'auditeur à procéder à des découpages, aussi sommaires soient-ils, à partir de césures morphologiques telles que les changements de registre, de timbre ou de densité d'événements. Seuls la redondance absolue et le bruit blanc génèrent un flux sonore sans segmentations possibles, puisqu'il n'existe aucun système d'opposition discernable.

17. Dans un article intitulé «Atonal prolongational structure» (1989: 73-74), Lerdahl envisage de recourir aux critères de relief pour segmenter les œuvres atonales (les œuvres sérielles y compris).

18. Dans sa méthode d'analyse paradigmatique (*Langage, musique, poésie*), N. Ruwet utilise un certain nombre de procédures de découverte basées sur le critère de la répétition pour procéder à la segmentation des œuvres tonales et modales. Bien que le critère de similarité morphologique soit à la base du repérage des répétitions, la théorie gestaltiste est évacuée puisque Ruwet ne cherche pas à savoir comment l'auditeur segmente l'œuvre à l'audition, mais comment l'œuvre «en soi» peut être segmentée. Son analyse vise ainsi uniquement l'analyse du niveau neutre.

19. L'une des critiques que l'on peut formuler à l'égard de la GTTM, c'est, comme l'indique Nattiez, que l'auditeur idéal de l'œuvre («the perfect listener»), retenu comme étalon de référence dans la GTTM, correspond en fait aux prédictions du compositeur à propos de la réception de son œuvre (J.-J. Nattiez, «What is the Pertinence of the Lerdahl-Jackendoff Theory?»). Il est loin d'être prouvé, par exemple, qu'à travers la représentation mentale qu'il se fait d'une œuvre, un auditeur puisse identifier une relation conçue par le compositeur lorsque celle-ci s'établit entre des unités très éloignées au plan temporel.

20. À titre d'exemple, les règles de préférence réfèrent aux notions tonales de bonne position métrique (TSRPR 1), d'harmonie consonante (TSRPR 2), de stabilité métrique de la basse (MPR 6), de rythme harmonique (MPR 5), etc. (GTTM, p. 348-350).

21. L'analyse schenkerienne recherche, à travers la texture très dense des musiques tonales, la structure fondamentale d'une œuvre ou d'un extrait d'œuvre; pour ce faire, elle retranche progressivement de la surface musicale (l'épreuve de réduction qui établit un premier plan, un plan intermédiaire puis un arrière-plan) les unités moins essentielles telles que les ornements et les harmonies faibles ou de passage.

22. Meyer écrit au sujet de l'implication: «[...] implicative relationships may be experienced as kinetic tension and resolution – that is, as feeling and affect» (1973: 113).

23. Dans l'écoute empathique proposée par Delalande, le sujet ne fait plus une différence nette entre l'œuvre comme objet externe et la sensation vécue lors de sa réception (1989: 75).

24. Pour Meyer, les différents paramètres musicaux (mélodie, rythme, harmonie, texture, timbre et dynamique) progressent de façon autonome et peuvent ainsi se résoudre indépendamment les uns des autres, créant ainsi des zones d'ambiguïté dans l'œuvre par l'absence de convergences lors des zones cadentielles, par exemple (1973: 81).

25. Il est malheureusement impossible de présenter chacune de ces fonctions et de ces catégories dans ces pages. (Pour un premier bilan, voir S. Roy, 1993: 67-92.) On trouvera en annexe les catégories et les

fonctions de la grille d'analyse fonctionnelle. Les fonctions ont été réparties selon deux axes, soit l'instabilité à gauche et la stabilité à droite, mais cette répartition nécessite la présence d'un contexte spécifique pour prendre tout son sens.

26. La partition d'écoute, forcément approximative, n'est qu'un support visuel pour l'analyse; comme pour l'analyse précédente de l'*aria*, c'est exclusivement à partir de l'écoute de l'œuvre enregistrée qu'ont été menées ces analyses.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELALANDE, F. [1989]: «La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique», *Analyse musicale*, 3^e trimestre, 75-84.
- DELIÈGE, C. [1995]: «En exil d'un Jardin d'Éden», *Revue de Musicologie*, t. 81, n° 1, 87-119.
- ECO, U. [1965]: *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- FRAISSE, P. [1956]: *Les Structures rythmiques*, Louvain, Publications universitaires de Louvain.
- LERDAHL, F. [1992]: «Cognitive Constraints on Compositional Systems», *Contemporary Music Review*, vol. VI, 97-121;
- [1989]: «Atonal prolongational structure», *Contemporary Music Review*, vol. IV, 73-74;
- [1985]: «Théorie générative de la musique et composition musicale», dans T. Machover, *Quoi, quand, comment la recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois, 101-120.
- LERDAHL, F. et JACKENDOFF, R. [1983]: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press. (Abrégé: GTTM dans les renvois.)
- LÉVI-STRAUSS, C. [1964]: *Le Cru et le Cuit*, Paris, Librairie Plon.
- MEYER, L. B. [1989]: *Style and Music*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press;
- [1973]: *Explaining Music*, Los Angeles, University of California Press;
- [1967]: *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press;
- [1956]: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- NATTIEZ, J.-J.: «What is the pertinence of the Lerdahl-Jackendoff theory?», dans I. Deliège et alii, *Perception and Cognition of Music*, Londres, Earlhaum (à paraître);
- [1988]: *De la sémiologie à la musique*, «Cahiers du département d'études littéraires», n° 10, Service des publications de l'UQAM.
- [1987]: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- [1985]: «La relation oblique entre le musicologue et le compositeur», dans T. Machover, *Quoi, quand, comment la recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois, 121-134.
- PEIRCE, C.S. [1978]: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- ROY, S. [1993]: «Analyse des œuvres acousmatiques: quelques fondements et proposition d'une méthode», *Circuit*, vol. IV, n° 1-2, 67-92.
- RUWET, N. [1972]: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.

DISCOGRAPHIE







- DHOMONT, F.: «Points de fuite», *Cycle de l'errance*, Étiquette empreintes DIGITales (*Mouvances-Métaphores*, Diffusion i MÉDIA, IMED-9107/08).
- BACH, J.-S.: «The Goldberg Variations», CBS Masterworks, (CD37779). Interprète: Glenn Gould.



ANNEXE (Catégories et fonctions de la grille d'analyse fonctionnelle)

INSTABILITÉ





STABILITÉ




CATÉGORIE D'ORIENTATION

Introduction	
Déclenchement	
Interruption	
Suspension	
Engendrement	
Transition	





Conclusion	
Prolongement	






CATÉGORIE DE PROCESSUS








Accumulation	
Accélération	
Intensification	
Progression spatiale	

Dispersion	
Décélération	
Atténuation	

CATÉGORIE DE RHÉTORIQUE

Appel	
Annonce	
Variation	
Anticipation	

Réponse	
Rappel	
Thème	
Affirmation	
Réitération	

Antagonisme simultané	
Antagonisme successif	
Déviation	
Parenthèse	
Indice	
Articulation	
Rétention	

Rupture	
---------	---

Spatialisation / localisation	
-------------------------------	---

Répartition des fonctions selon les pôles de stabilité et d'instabilité. Comme on peut le remarquer, cette grille d'analyse présente plusieurs couples fonctionnels (introduction/conclusion, appel/réponse, accélération/décélération, etc.). La plupart de ces couples sont construits sur un principe de causalité : la fonction conséquente est généralement considérée comme une résolution morphologique (orientation, processus) ou expressive (rhétorique) d'un antécédent instable (figure 2); nous assistons ainsi à des situations de nature implicative entre les unités qui appellent une forme de résolution. D'autres fonctions, qui ne forment pas *a priori* un couple antécédent/conséquent avec une autre fonction, peuvent également être réparties selon les deux axes de stabilité et d'instabilité à partir de leur valeur intrinsèque d'instabilité (interruption, progression spatiale, anticipation, déviation, antagonisme, etc.) ou de stabilité (prolongement, affirmation, réitération, etc.).

REGARDS CROISÉS DE L'ESTHÉTIQUE ET DE L'ETHNOMUSICOLOGIE

MONIQUE DESROCHES ET GHYSLAINE GUERTIN

La musique, on le sait, n'est pas un fait de nature. Elle est pensée, conçue, interprétée et perçue par et pour une société, un groupe, un individu. En outre, les mutations profondes des sociétés contemporaines (mouvements migratoires, bouleversements technologiques et politiques, exode des milieux ruraux, etc.) influencent les pratiques musicales en diversifiant leurs profils.

En présence de ce pluralisme d'expressions, les musiciens comme les auditeurs démultiplient les critères quant à l'évaluation et à l'appréciation des musiques. Si le compositeur se préoccupe maintenant du pôle de la réception de l'œuvre, l'auditeur n'échappe pas aux difficultés liées à ses expériences d'appréciation, de satisfaction, d'évaluation et de compréhension des musiques. En quoi consistent les critères qui orientent les jugements de valeur et les attitudes esthétiques? Où loge le système de références? Les critères sont-ils universels ou relèvent-ils au contraire du relativisme culturel? Se trouvent-ils dans la fusion des styles et des genres, dans la juxtaposition de l'original et du banal, du pur et de l'impur, du traditionnel et du moderne?

Toutes ces questions commandent une réflexion sur les fondements et les modalités du jugement de valeur et de l'attitude esthétique en musique. Elles apparaissent d'autant plus pertinentes qu'il ne s'agit plus de proclamer la défaillance de la critique ni l'inadéquation de ses matériaux, comme l'a notamment prôné la pensée postmoderne, mais de plaider en faveur de la nécessité du jugement esthétique et d'une mise en place de critères d'évaluation (Schaeffer, 1992 et Rochlitz, 1994).

À quoi donc fait-on référence quand on juge une œuvre, une pratique musicale, un concert, un spectacle? Sur quels paramètres repose la signification que l'on donne à ces expériences esthétiques? Car l'observation et l'analyse des pratiques musicales, tout autant que la manière de les juger, empruntent des colorations et des contours distincts selon les théories esthétiques, les époques de réalisation et les données culturelles immanentes dans lesquelles ces pratiques s'inscrivent. Par ailleurs, le renvoi intramusical et extramusical qui régit ces expériences esthétiques n'est pas qu'abstrait et théorique. Il s'inscrit dans une chaîne complexe qui va de la *conception musicale* (idée de l'œuvre, genèse, projet

intentionnel) *aux éléments constitutants de cet objet musical* (échelles, timbres, rythmes, intervalles, instruments...) puis à son *exécution* (solo ou groupe, techniques de jeu...). Cette exécution musicale s'inscrit dans une *médiation* spécifique (support de transmission et de diffusion : concert, spectacle, média électronique, «live» ou différé, profane ou sacré, public ou privé...) qui sera captée par des *spectateurs-auditeurs*, principaux destinataires de l'événement. Chacun des éléments de la chaîne forme un tout indissociable et procure à l'événement musical une certaine épaisseur. Néanmoins, les attitudes esthétiques peuvent s'alimenter de la totalité ou d'une partie des éléments de la chaîne.

En outre, l'expérience esthétique ne se réduit pas au simple repérage des attitudes d'un sujet envers un objet musical. Elle suppose d'abord une *relation dynamique et singulière* entre un sujet et un objet dont les profils et les trajectoires sont inévitablement variés. Chez certains, par exemple, elle se manifestera par une réaction de plaisir ou de satisfaction sans que celle-ci soit pour autant guidée par des *a priori* théoriques ; chez d'autres, elle empruntera une trajectoire plus normative et traduira la réaction de plaisir à travers l'expression d'un jugement esthétique. Dans le premier cas, la dimension sensible, affective est prédominante, alors que dans l'autre, cette dimension est davantage cognitive.

Notre intention est de cerner les attitudes qui président au processus du jugement de valeur en musique. Dans cette foulée, nous tenterons de mettre en exergue les types d'expériences esthétiques particulières engendrées par la nature spécifique de musiques aux traditions et aux contextes diversifiés.

Dans le créneau des musiques de tradition orale (musiques non écrites, transmises de génération en génération), il convient de distinguer les *musiques à répertoire fermé*, aux possibilités de transformations ou d'interprétations limitées, des *musiques à répertoire ouvert ou semi-ouvert*. Les premières sont le plus souvent associées à des contextes sacrés ou rituels, alors que les secondes s'inscrivent dans des cadres profanes. Aussi chacun de ces répertoires induit des

rapports spécifiques à l'objet, des stratégies de production et des conduites d'écoute particulières. En d'autres termes, ils supposent une *intentionnalité* et une *attentionnalité* spécifiques. Comme le souligne Molino, «[...] au-delà du jugement analytique de la raison qui se fonde sur les règles, le goût est un jugement synthétique qui saisit le particulier dans sa singularité» (1990 : 23). L'expérience esthétique est ainsi culturellement et individuellement définie et, par conséquent, singulière.

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE : UN PROCESSUS

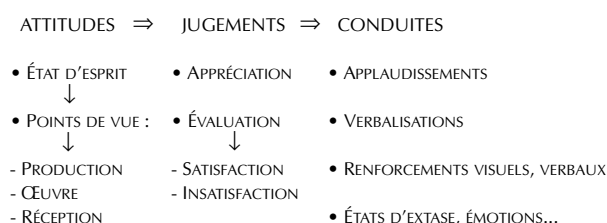
Mais que se passe-t-il exactement quand on écoute une pièce de musique ? Il importe ici de distinguer trois concepts analytiques : les concepts d'*attitude*, de *jugement* et de *conduite*. Toute expérience esthétique suppose en premier lieu l'adoption, par un auditeur, d'*attitudes*¹ ou de *points de vue* qui vont diriger son attention, soit vers les qualités intrinsèques de l'œuvre (comme c'est le cas pour une fugue, où l'attention est orientée vers la complexité de l'imbrication des voix), soit vers les manières d'interpréter. Dans ce dernier cas, l'endurance des interprètes de jeux de gorge chez les Inuit, par exemple, constitue un paramètre important d'appréciation musicale, à l'instar du phénomène de la virtuosité de l'interprète du XIV^e siècle. La diversité des attitudes possibles montre bien la présence des valeurs socioculturelles dans l'élaboration du jugement esthétique et, partant, la nature à caractère relativiste de celui-ci.

L'émission de ces *jugements* esthétiques (appréciation – domaine du sensible –, ou l'évaluation – domaine du normatif) découle des *attitudes*. La satisfaction (plaisir) comme l'insatisfaction peuvent alors résulter de l'un ou l'autre des types de jugements et trouver conséquemment leur source tant du côté du sensible que du côté du cognitif.

Les différentes manières selon lesquelles l'auditeur émet ou exprime ces jugements correspondent enfin à des *conduites* esthétiques. Celles-ci constituent la dimension «observable» du jugement qui les a engendrées. On y trouve notamment des applaudissements, des verbalisations, des

renforcements verbaux ou visuels pendant la performance, des états d'extase, des émotions, etc.

Sommairement, le processus ou le mécanisme en cause dans l'expérience esthétique peut être représenté par le schéma suivant :



PARADIGMES DES ATTITUDES ESTHÉTIQUES

Qu'en est-il des *attitudes*, des *jugements* et des *conduites* dans le foisonnement des cultures musicales ?

Il demeure toujours périlleux de tenter de classer des phénomènes qui, dans leur essence, sont marqués par un dynamisme et une complexité. Le risque est grand de figer une réalité mobile et flexible. On comprendra dès lors que les paradigmes présentés ci-dessous ne sont pas étanches : ainsi, les exemples qui se retrouvent sous une tête de paradigme, le sont en raison d'une attitude esthétique *dominante* renvoyant au paradigme de référence.

L'ATTITUDE ESTHÉTIQUE CONDITIONNÉE PAR LA GENÈSE OU L'INTENTIONNALITÉ DU PRODUIT MUSICAL

Ce paradigme correspond, dans l'esthétique classique (XVII^e et milieu XVIII^e siècle), à la conception d'une beauté immuable de l'œuvre d'art et aux règles qui président à sa conception. Ici, ce sont les attitudes dogmatiques et normatives qui guident l'acte de juger. L'œuvre exprime alors la genèse, le projet, l'intention de l'artiste. Les tenants d'une esthétique scientifique, dont Lalo (1926) et Souriau (1956), définissent, avec les différences qui les séparent, la valeur de l'œuvre d'art dans l'intention qui a présidé à sa production. Le philosophe Mikel Dufrenne adopte cette perspective quand il situe au centre de la phénoménologie de l'expérience esthétique l'œuvre musicale conçue comme *l'expression du monde du compositeur*, c'est-à-dire *comme un schéma dynamique qui*

lui est propre et qui sera l'âme de l'œuvre (1967 : 88). En continuité avec cette approche, René Passeron (1989) accorde une priorité à la poïétique, c'est-à-dire au comment et au pourquoi d'une œuvre, obligeant ainsi le chercheur à considérer les facteurs de créativité tels que les définissent les sciences sociales et humaines. Le champ de l'observation est vaste puisqu'il porte sur les arts du temps et de l'espace.

Cette conception de la création artistique n'est pas étrangère à l'ethnomusicologie, puisque celle-ci cherche à comprendre les fondements de l'expression artistique à partir de sa situation culturelle, sociale, historique, politique. Chez les Martiniquais d'ascendance tamoule, par exemple, on a recours à des tambours pour accompagner les cérémonies religieuses (Desroches, 1996). Mais loin d'être un simple accompagnement rythmique, les tambours rituels agissent comme de réels médiateurs entre les dieux (destinataires) et les hommes (destinateurs). Chaque battement est exécuté en vue de l'appel précis d'une divinité. Toutefois, cet aspect fonctionnel n'évacue pas pour autant la dimension esthétique. Le jugement esthétique porté tant par les fidèles que par les musiciens, voire même par les dieux, découle de la justesse d'exécution des battements de tambour, sorte de code qui régit à la fois les pôles attentionnel et intentionnel du geste musical. Car il faut noter que, dans ce cas-ci, l'enjeu n'est pas en fait la réalisation d'une « belle » musique, mais plutôt la réalisation du « bon » son, c'est-à-dire la réalisation de battements de tambour qui, aux dires des musiciens locaux, *plairont aux oreilles des divinités qui, alors, descendront sur terre et agiront sur les hommes* (entrevues de terrain avec des informateurs de Sainte-Marie et de Gradis, 1982). Dans cette communication à la fois religieuse et musicale, nul n'est autorisé à modifier ou à transgresser les éléments de la chaîne. Le « bon » son se trouve ainsi intimement lié à cette fonction extramusique de médiation entre les dieux et les hommes. Dans cette médiation, tout se passe comme si les dieux appréciaient (ou non) la musique cérémonielle sans toutefois effectuer de jugement évaluatif, alors que les hommes, eux, l'évaluent. Ces

derniers jugent en effet de la compétence de tambourinaires sur la base de normes connues des initiés. Les musiciens doivent par exemple jouer ensemble le même rythme, sans décalage, comme si la pièce était interprétée par une seule personne. Ils se doivent également de respecter les consignes de purification préalable, d'éviter le port de vêtements ou d'accessoires de cuir lors des cérémonies, et surtout, de connaître les codes reliant les appels aux divinités et le déroulement cérémoniel aux différents patrons rythmiques. Du côté de l'intention esthétique, les normes de production sont connues et elles sont définies par les fonctions attendues par ces musiques sacrées. Et ce sont ces normes mêmes qui conditionnent les attitudes d'écoute (pôle attentionnel), notamment par la mise en place du double processus que nous avons mentionné, à savoir l'appréciation par les dieux et l'évaluation par les hommes.

L'ATTITUDE ESTHÉTIQUE CONDITIONNÉE PAR LES ÉLÉMENTS MATÉRIELS ET FORMELS (*rythme, timbre, hauteur...*) DU PRODUIT MUSICAL

Certaines musiques de tradition orale correspondent à cette attitude esthétique. Nous pensons, entre autres, à la musique classique indienne dont les fondements préconisent une conception esthétique en terme d'attention désintéressée, ou de distanciation (suspension du quotidien) par rapport à l'objet ou à l'œuvre musicale. La musique indienne est avant tout un mode de pensée en sons et en rythmes. Dictée par l'essence même de la philosophie musicale qui en anime la pratique, l'attitude esthétique est orientée vers les composantes spécifiques de l'objet, à savoir la forme, la mélodie, le rythme, donc vers des éléments formels de l'expression musicale, tels les *svaras*, *ragas*, *alapas*, et *talas* (voir à ce sujet les études de Saxena, 1981 et de Gautam, 1992). À l'écoute musicale, chacun des éléments expressifs que nous venons de mentionner fait l'objet d'une évaluation propre de l'auditeur indien. C'est pourquoi chaque son incarne le beau en soi et possède en raison de cette qualité une

autonomie au sein du système musical, autonomie qui conduit à une expérience esthétique singulière, voire à une forme de transcendance. La forme et les règles intrinsèques de cette musique orientent ici les conduites d'attente et amènent les auditeurs à porter un jugement de valeur spécifique.

Cette attitude peut servir d'illustration à ce qui a donné naissance dans le monde des théories esthétiques occidentales à l'école formaliste. Celle-ci rejette le sentimentalisme ou l'impressionnisme et privilégie le construit sur le vécu, et met l'accent sur l'analyse et l'objectivité comme moyens de saisir la signification intrinsèque de l'œuvre dont l'essence est considérée comme intemporelle. L'esthétique du positiviste Hanslick, pour qui le son se suffit à lui-même, participe de cette école. En se tournant du côté de la production de l'œuvre, il affirme que le travail du compositeur ne consiste pas à exprimer un contenu précis, ni un état d'âme particulier car «[...] il n'y a pas en musique d'intention – il ne doit y avoir que de l'invention» (1986: 105). L'essentiel dans ce mode de production réside dans l'organisation et la structuration des sons. Quant à l'auditeur, Hanslick le conçoit tourné vers l'œuvre elle-même et, par conséquent, «[...] Tout attrait matériel doit lui être étranger, et c'en est un que la tendance à provoquer en soi-même des émotions» (*ibid.*, p.63). L'esthétique de Glenn Gould épouse ces mêmes principes en soutenant notamment que le rôle de l'interprète consiste à analyser et à créer des structures (Guertin, 1987, 1992). Cet idéal est également défendu par l'avant-garde, pour laquelle la logique de la création des éléments internes qui composent l'œuvre ouvre la voie à une beauté abstraite, sans référent extramusical. Dans cette foulée, Schoenberg considère lui aussi que «[...] Les formes sont avant tout des structures organisées en vue d'exprimer des idées de manière intelligible» (1977: 292).

L'esthétique analytique dont le développement est indissociable du formalisme poursuit un idéal cognitif analogue dans l'attention qu'elle accorde à l'œuvre elle-même et pour elle-même. Elle refuse de s'en remettre soit à la seule dimension de l'intentionnalité,

soit à celle de la pure réception de l'œuvre. Ainsi, Monroe C. Beardsley et William K. Wimsatt (1988: 224-238) rejettent l'intentionnalité au profit de l'œuvre. En outre, pour Beardsley (1988), la réception d'une œuvre est reliée à la forme et aux qualités de l'objet; les affects de cet objet ne seraient donc causés que par ses traits objectifs. À ce titre, Beardsley (*op. cit.*) se situe à l'opposé de notre premier paradigme, celui qui met à l'avant-scène la *genèse ou l'intentionnalité de l'œuvre* comme élément déterminant dans l'expérience esthétique. Gérard Genette (1992) pousse de l'avant cette même idée en incluant dans l'expérience esthétique la mise en place d'une relation dynamique entre le pôle de *l'intention* et celui de *l'attention*, afin de mieux cerner la nature de l'expérience esthétique.

L'ATTITUDE ESTHÉTIQUE CONDITIONNÉE PAR LA PERFORMANCE, LA RÉALISATION « LIVE » ET SON IMPACT SUR L'AUDITEUR OU LE PUBLIC

À l'opposé des théoriciens du mouvement d'avant-garde (comme ceux de l'École de Vienne), pour qui le sens de l'œuvre musicale réside dans sa matière et dans sa forme, les tenants de la musique expressive ou de la signification extrinsèque de l'œuvre privilégient les effets, l'impression et les émotions que suscite la musique sur l'auditeur ou sur le public. Cette pensée n'est pas nouvelle puisque, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'esthétique reconnaissait la capacité de la musique à exprimer un langage difficilement accessible à la pensée rationnelle, un contenu indicible qu'a également postulé toute l'époque romantique.

C'est par le recours, au XX^e siècle, à des disciplines autres que musicales, telles la sémiologie, la psychologie, la sociologie et la linguistique, que la nature de la perception auditive et les types d'émotions qui la caractérisent ont pu être compris. La linguistique a notamment permis de préciser avec Langer (1974), disciple de Cassirer, que la musique n'est pas expression des sentiments ou des émotions, pas plus que leur copie. Son rôle consiste plutôt à les exposer, à les extérioriser. Ce monde des émotions

qui constitue le renvoi externe de la signification musicale est conçu comme moyen d'expression symbolique. Sa spécificité comme langage sans référentialité repose sur sa fonction expressive, déterminée par la succession tension-détente (Langer, 1974: 218). Cette conception a favorisé l'éclosion de théories où c'est la psychologie qui se situe au cœur des études sur le langage des émotions dans la musique. Francès (1959), par exemple, s'applique à développer une psychologie de la musique en analysant les verbalisations des auditeurs à partir d'un corpus de fragments musicaux donnés. Ce travail est poursuivi par Imberty (1979) dans sa *Sémantique psychologique de la musique* et par les cognitivistes, dont Irène Deliège (1994) est une illustre représentante. Le récent ouvrage de Renée Bouveresse, intitulé *Esthétique, psychologie et musique* (1995), synthétise les apports de ces trois disciplines dans le développement de l'esthétique expérimentale.

Relèvent de ce paradigme les musiques à caractère improvisé (jazz, musique iranienne, indienne, etc.) où la réaction du public est non seulement indicative de l'appréciation de la performance, voire de l'improvisation, mais source même de l'orientation et de la trajectoire créatrice du musicien. L'ethnomusicologue Mangrulkar (1980) signale à cet égard la grande importance accordée à la réaction du public lors des concerts de musique indienne, attitude désignée par le terme *interval* (entre-temps), moment privilégié et attendu de tous. La participation du public se marque alors dans une sorte de procédé créatif qui se concrétise par la mise en place d'un réel dialogue entre le musicien et l'auditoire; participation quasi créatrice qui, par surcroît, est recherchée par l'auditoire, comme l'a aussi observé Curtis (1988) au sujet des *gospels* afro-américains. Une attitude esthétique analogue est également rapportée par Jean Düring (1984, 1990) à propos de la musique iranienne. Il signale en effet qu'en Iran la musique se juge à ses effets sur l'auditeur et non à sa forme. Chez les Soufis par exemple, ce n'est pas la musique en soi qui importe, mais la façon dont elle est jouée, et l'extase qu'elle suscite. Aussi, le concert vécu comme

une expérience mystique ou spirituelle doit-il faire reposer sa réussite sur trois facteurs. Le premier implique les *participants* dont l'union (*sama*) permet, par la force de l'émotion, d'atteindre chacun d'eux et de créer un effet, un climat homogène. Le second – le *lieu* – se doit d'être propice au flux de la vie intérieure, alors que le troisième – le *temps* – influence la disponibilité des participants en fonction d'un moment particulier de la journée, voire de l'année. L'effet de la musique se trouve ainsi accru par la disponibilité mentale de l'auditeur face à la réalisation d'une œuvre. C'est pourquoi les adeptes de cette musique doivent observer un rituel préparatoire en vue de favoriser l'éclosion d'un état spirituel.

On est ici à l'opposé du deuxième paradigme, où l'attitude esthétique était conditionnée par les composantes formelles. Cette attitude s'oppose également à celle de la musique savante occidentale où l'œuvre s'interpose entre l'artiste et le public. L'activité créatrice, moteur de la musique savante iranienne, se situe bien au-delà de l'interprétation du matériau musical, puisque le public anticipe une forme de dépassement de la part du musicien. C'est pourquoi la qualité d'improvisateur de celui-ci est souvent plus appréciée que le talent du compositeur. Dans ce même esprit d'improvisation créatrice ou, si l'on veut, d'interprétation en temps réel, l'ornementation dans l'opéra classique chinois *Kunqu* est pensée et réalisée par le chanteur, et c'est cette interprétation même qui guide le processus du jugement de valeur par l'auditeur (Liu Bong Ray, 1983). Plus près de nous, en Sardaigne plus précisément, Lortat-Jacob (1990) signale la présence de la *quintina*, petite quinte harmonique résultant de la fusion acoustique de quatre voix, la cinquième étant une voix virtuelle. La perception de la *quintina* est recherchée par les participants et capte alors leur attention sur une base continue. Elle est, précise-t-il, *l'attribut acoustique de l'ineffable*. Nous acquiesçons à l'idée de l'auteur selon laquelle il ne s'agit pas vraiment là du pouvoir de la musique, mais d'un pouvoir par la musique, dont les fondements sont à la fois musicaux et extramusicaux. C'est donc là encore

une attitude esthétique fondée sur une exécution musicale et dont les effets sont vécus et appréciés par les auditeurs.

Ce dernier paradigme nous invite à considérer le pôle de la réception comme un processus dynamique où le sujet construit et singularise, dans l'écoute, un objet. Cette relation singulière peut inclure, comme il en est pour les spectacles rock, des éléments autres que musicaux, tels la scénographie, l'éclairage, les costumes, les discours provocateurs du chanteur, l'ambiance globale de la salle, etc. Les conduites d'appréciation et d'évaluation des auditeurs-spectateurs atteignent alors non seulement la dimension sonore de l'événement, mais aussi celle du visuel, de la gestuelle, du mouvement, voire d'un certain esprit, d'une certaine philosophie musicale.

CONCLUSION

Le regard croisé de l'esthétique et de l'ethnomusicologie montre de façon évidente la polysémie du signe musical. Sur la base de cette polysémie se greffent des expériences esthétiques aux profils diversifiés. Comme on a pu le constater lors de cette étude des trois paradigmes proposés, les attitudes sous-jacentes aux jugements de valeur sont elles-mêmes conditionnées par les appartenances culturelles, historiques et sociales dans lesquelles elles sont ancrées. C'est pourquoi nous avons retracé des attitudes qui relevaient tantôt de critères normatifs, tantôt de valeurs formelles, ou encore des attitudes qui pouvaient être orientées, voire assujetties, au pôle attentionnel sans *a priori* normatif ou formel.

La démultiplication des critères d'appréciation et d'évaluation émanant des pratiques musicales (savantes, traditionnelles, sacrées, populaires) et la difficulté pour l'auditeur occidental de s'y retrouver nous laissent croire en la pertinence d'une comparaison entre les attitudes esthétiques à l'égard des musiques savantes occidentales du XX^e siècle et les attitudes à l'égard des musiques de tradition orale. L'auteur occidental contemporain semble souvent pris au dépourvu, voire démuné, devant l'écoute de certaines musiques en raison d'une méconnaissance

des systèmes musicaux, mais surtout des codes à partir desquels l'écoute doit se faire.

Jusqu'à tout récemment, bon nombre d'ethnomusicologues se préoccupaient des stratégies de production et des propriétés spécifiques des musiques en les situant dans leur contexte d'émergence, au détriment du pôle de la réception, là où s'incarnent par ailleurs les interprétations esthétiques. En imposant d'une part, le pôle de la réception dans son champ d'observation, et en inscrivant, d'autre part, le relativisme culturel des renvois dans son analyse, l'esthétique, comme l'ethnomusicologie, oblige à saisir et à comprendre le phénomène musical dans son dynamisme et sa singularité.

* Cette recherche a été rendue possible grâce à une subvention du CRSH (1993-96) et du Programme de soutien aux chercheurs des collèges du ministère de l'Éducation du Québec (1996-97).

NOTES

1. Dans le cadre de cette recherche, le sens des termes « attitude » et « conduite » est emprunté aux domaines de la sociologie et des sciences politiques (voir à ce sujet Bélanger et Lemieux, 1996).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BEARDSLEY, M. C. ET WIMSATT, W.K. [1988]: « L'illusion de l'intention », dans *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par D. Lories, Paris, Klincksieck, 223-238;
[1988]: « L'expérience esthétique reconquise », dans *Philosophie analytique et esthétique*, 143-157.
BÉLANGER, A.-J. ET LEMIEUX, V. [1996]: *Introduction à l'analyse politique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
BOUVERESSE, R. [1995]: *Esthétique, psychologie et musique*, Paris, Vrin.
COOKE, D. [1959]: *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
CURTIS, M. [1988]: « Understanding the Black Aesthetic Experience », dans *Music Educators Journal*, vol. 75, n°2, 23-26.
DELALANDE, F. [1989]: « La terrasse des audiences du clair de lune : essai d'analyse esthétique - La prise en compte des écoutes-types », Paris, *Analyse musicale*, 3^e trimestre, 75-89.

DESROCHES, M. et BENOIST, J. [1982]: « Tambours de l'Inde à la Martinique : structure sonore d'un espace sacré », *Études Créoles*, vol. V, Paris et Montréal, AUFELF, 39-58.
DESROCHES, M. [1996]: *Tambours des dieux*, Montréal et Paris, Éd. Harmattan.
DUFRENNE, M. [1967]: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 2, Paris, P.U.F.
DURING, J. [1984]: « Le caractère de la musique traditionnelle », dans *La Musique iranienne: tradition et évolution*, mémoire n°38, Institut français d'iranologie de Téhéran, Bibliothèque Iranienne n°29, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations;
[1987]: « Le jeu des relations sociales: éléments d'une problématique », dans *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, SELAF-Paris, Lortat-Jacob éd., 17-23;
[1990]: « L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°3, 57-78.
FRANCÈS, R. [1959]: *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Paris, P.U.F.
GAUTAM, M.R. [1992]: « Music, an Expression of Man's Creative Genius », dans *Man and Music in India*, sous la dir. de R. Goswami, Institute of Advanced Studies (Shimla), Delhi, Munshiram manoharal Publishers P.U.T Ltd, 1-9.
GENETTE, G. et alii [1992]: « Introduction », dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil.
GUERTIN, G. [1987]: « Glenn Gould et les Variations Goldberg », *Analyse musicale*, 2^e trimestre, Paris, 16-19;
[1992]: *Glenn Gould. Lettres*, Paris, Christian Bourgois.
HANSBLICK, É. [1986]: *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
IMBERTY, M. [1979]: *Entendre la musique* (sémantique psychologique de la musique, t. I), Paris, Dunod.
LALO, C. [1926]: *Notions d'esthétique*, Paris, P.U.F.
LANGER, S. [1974]: *Philosophy in a New Key*, 3^e éd., Harvard University Press.
LIU BONG RAY [1983]: « Aesthetic Principles and ornamental style in Chinese classical opera-Kunku », *Selected reports in ethnomusicology*, 29-61.
LORTAT-JACOB, B. [1990]: « Savoir les chanter, pouvoir en parler », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°3, 5-22.
MANGRULKAR, A. [1980]: « Appreciative Response to Music », dans *Journal of the Indian Musicological Society*, vol. 2 n°s 1-2, 29-32.
MEYER, L.B. [1956]: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.
MOLINO, J. [1990]: « Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation », *Analyse musicale*, 2^e trimestre, Paris, 16-26.
PASSERON, R. [1989]: *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck.
ROCHLITZ, R. [1994]: *Subversion et Subvention*, Paris, Gallimard.
SAXENA, S.K. [1981]: « Aesthetics of Hindustani Music », dans *Aesthetical Essays. Studies in Aesthetic Theory, Hindustani Music and Kathak Dance*, Delhi, Chanakya Publications, 3-34.
SCHAEFFER, J.-M. [1992]: *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard.
SCHOENBERG, A. [1977]: *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel.
SORCE-KELLER, M. [1988]: « Some Remarks on Musical Aesthetics from the Viewpoint of Ethnomusicology », dans *The Music Review*, 138-145.
SOURIAU, É. [1956]: *Les Catégories esthétiques*, Paris, Cours de Sorbonne.
WALTON, K. [1992]: « Catégories de l'art », dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil.

FAIRE PARLER LA MUSIQUE...

À PROPOS DE *TOUS LES MATINS DU MONDE*¹

JEAN FISETTE

UN SIGNE MUSICAL EST-IL CONCEVABLE ?

*La musique ne soustrait pas le sens pour le révéler [...]; elle le rend volatile et fugace dans l'acte même par lequel elle le révèle. On pourrait dire de la musique ce que dit Héraclite de l'oracle de Delphes : μαντειον ουτε λεγει ουτε κρυπτει, αλλα σημαινει... («il ne dit ni ne cache, il fait allusion»).*² (V. Jankélévitch, 1961 : 63)

Le débat cratylien opposant les tenants de la convention et ceux de la nature motivée des sons touche la musique autant que la langue. Et dans le domaine de la musique encore plus que sur la scène linguistique, la position qui favorise la motivation du signe a connu, parmi ses défenseurs, les créateurs et les théoriciens les plus illustres, allant, pour s'en tenir au XVIII^e siècle par exemple, de Jean-Philippe Rameau à Jean-Jacques Rousseau, qui fondaient leur position théorique sur la fonction imitative de la musique. C'est qu'en l'absence d'une double articulation dans la constitution du tissu musical, le postulat d'une capacité représentative fondée sur une similarité, d'ailleurs imaginée sur la base d'une métaphore picturale, se pose d'une façon moins complexe et donc nécessairement plus impérieuse que dans le domaine linguistique. En fin de compte, ce débat cratylien pose la question de la nature sémiotique de la musique.

La chaîne sonore qui atteint mon oreille et qui rejoint ma capacité interprétative n'est aucunement réductible à l'état d'*abstraction codifiée* qui caractérise le signifiant linguistique et qui, de ce fait, fonde en théorie la définition sémiotique de la langue. Toutes les codifications qui découlent des théories musicales, que ce soient les règles de l'harmonie, du contrepoint ou encore les règles modernes gérant la composition et les inversions de la série, traitent le matériau sonore comme une matière sensible et souple, apte à se prêter aux régimes les plus diversifiés de la *sémiosis musicale* dont les axes de différenciations et, par conséquent, les possibilités de variations débordent infiniment le champ de pertinence exploité par le linguistique. On comprendra donc que jamais les procédures ou règles de codification ne réduiront la chaîne sonore musicale au statut purement fonctionnel d'un signifiant semblable à celui que définit la linguistique³.

Or, les sémiotiques élaborées au cours de ce siècle, et qui ont été fondées sur un modèle linguistique placent toutes, au départ de leur démarche, la notion d'*arbitraire du signe*. Et, de la même façon, les créateurs de ce siècle, dans leur ensemble, se fondant en bonne partie sur un rejet de la conception romantique des arts, ont appliqué cette même conception du caractère arbitraire à la représentation artistique en l'adoptant comme composante de la notion de *modernité*. On ne s'étonnera donc pas qu'un compositeur aussi illustre qu'Igor Stravinski⁴ ait trouvé là le terrain théorique d'inscription de sa pratique musicale, prolongeant en cela la position prise par le fondateur de la musicologie Édouard Hanslick.

Peut-être la position postmoderne qui est nôtre – et qui précisément nous permet de jeter un regard critique sur la modernité devenue pour nous quelque peu étrangère – nous conduirait-elle à ce nouveau point de vue d'où je serais tenté ici d'inverser ces propositions et en pastichant la célèbre phrase de Galilée «E pur se mueve!» et de dire de la musique: «Et pourtant elle émeut et donc, elle signifie...».

Car les musiciens et mélomanes que nous sommes partageons tous cette conviction intime que telle pièce musicale, que ce soit une simple mélodie chantonnée en vaquant à une activité quotidienne ou, à l'autre extrême, une grande œuvre donnée en concert devant un public de mélomanes, peut se faire porteuse de représentations rejoignant nos souvenirs les plus intimes, ou encore porteuse de valeurs largement partagées par la communauté. Et dans tous ces cas, la capacité significative de la musique ne fait plus aucun doute, si ce n'est qu'au lieu de reposer sur une convention, elle se fonde sur une *conviction* forte ou, pour le dire autrement, sur une *croyance* de ses sujets en sa capacité de porter des significations⁵. Je pourrais ici me référer à des images fortes, celle, par exemple, d'une collectivité unie par un vif sentiment de piété qui, durant la semaine sainte, projetterait sa foi sur une interprétation de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach⁶.

Ce qui nous ramène à la proposition de Jankélévitch citée en épigraphe: telle pièce de

musique, à l'image de l'oracle de Delphes, *ne dit pas ou ne nie pas; elle fait allusion*; et de fait, la musique n'est pas tenue à la véridicité; elle suggère ou, plus modestement encore, elle permet au sujet, mélomane ou musicien, à partir de la chaîne sonore, de construire, dans l'immédiateté de l'écoute, pour soi-même, pour le partage, pour le plaisir, pour la rencontre inopinée des images collectives et de l'imaginaire personnel, une icône largement imprévisible, en somme une représentation sonore ou, plus précisément, une présence du monde sur le mode sonore, pour l'ouïe, pour l'émotion, pour l'accord du mélomane avec l'univers.

La question serait alors de comprendre comment une pièce musicale peut ainsi arriver à signifier ou, pour le dire autrement, quelles sont, en dehors de la simple croyance évoquée plus haut, les conditions qui permettraient de reconnaître un statut sémiotique à la musique?

Il semblerait que le signe, tel que défini dans la sémiotique de Peirce, soit mieux en mesure de rencontrer ces conditions. À titre d'illustration, je rappelle ici quelques traits de cette définition du signe: son caractère foncièrement virtuel qui explique son instabilité et sa malléabilité, le dynamisme interne qui l'anime ainsi que sa dépendance à l'égard du contexte et des esprits où il vient s'inscrire.

Si, par exemple, on se reportait à la définition plus stricte du signe peircéen⁷, comme étant le fait de l'interaction dynamique entre les trois constituants que sont le *représentamen* (ou le fondement), l'objet et l'interprétant, on pourrait alors proposer, à un niveau de très grande généralité, l'analyse triadique suivante du signe musical: la chaîne sonore, correspondant au premier constituant du signe, remplit la fonction de fondement ou de support au processus sémiotique qu'elle amorce; le sentiment ou l'expérience de familiarité avec le son, agissant comme une inférence abductive, conduit, dans l'esprit de l'auditeur, le signe à devenir un objet de culture, c'est-à-dire un objet préalablement sémiotisé, le deuxième constituant⁸; puis, troisièmement, l'interprétant, qui est défini comme le travail même du signe, a quant à lui la

charge d'assurer la cohésion des deux premiers constituants, tout en propulsant l'ensemble vers l'avant, dans un mouvement de développement ou de croissance jusqu'à ce que le signe provoque le surgissement de quelque chose de neuf, c'est-à-dire les germes d'un nouveau signe à naître. Ce processus ou mouvement de sémiose dont l'aboutissement n'est jamais totalement prévisible et dont le propos n'est jamais exhaustivement réalisé, voilà ce que, dans l'esprit de la sémiotique de Peirce, on peut appeler la *signification*.

Ce rappel trop schématique des processus de la sémiose permet tout de même de dépasser l'analyse de Stravinski en ce que l'objet de culture créé, référé ou encore resémiotisé, loin de se réduire à un *protocole*, une *étiquette* ou une *tenue*, peut être une chose aussi simple et pourtant aussi nécessaire qu'une qualité d'émotion⁹, celle par exemple qui anime les auditeurs, auxquels on s'est préalablement référé, de *La Passion selon saint Matthieu*.

Comme on le sait, le terme même de signe chez Peirce désigne en fait un processus de signification qu'il vaudrait d'ailleurs mieux appeler, suivant le mot grec auquel Peirce se reportait, *semeiosis*.

Or, dans les années quarante, une philosophe et esthéticienne, Susanne K. Langer, a fait une proposition qui marque une date importante dans l'histoire de la réflexion sur cette question de la valeur sémiotique de la musique. D'une certaine façon elle reprenait ainsi, avec une étonnante justesse, les postulats que Peirce avait placés au départ de la construction de sa *semeiotic*.

Je ne crois pas qu'il soit utile de prolonger ici plus avant les longs débats, déjà menés ailleurs¹⁰, sur la nature sémiotique de la musique. Plus simplement, je me propose d'explorer des positions défendues par Susanne K. Langer, à savoir que la musique est un *symbole non consommé*. Je tenterai de suivre la piste ouverte par cette proposition en m'appuyant sur l'idée que le texte littéraire, lorsqu'il s'écrit dans le prolongement interprétatif d'une œuvre musicale, constitue une occasion – parmi d'autres, certes, mais privilégiée je crois –, dans laquelle le symbole musical

trouve à se prolonger, à se réaliser plus avant dans l'ordre de la signification, bref à *se consommer*.

LA MUSIQUE COMME SYMBOLE NON CONSOMMÉ

[...] la musique, saisie à son plus haut niveau, bien qu'elle soit clairement une forme symbolique, est un symbole non consommé. L'articulation est sa vie, mais non l'assertion; l'expressivité, mais non l'expression. La fonction immédiate du sens, qui repose sur un contenu fixe, n'est pas remplie; car l'affectation d'un sens plutôt qu'un autre possible n'est jamais explicitement faite. Il s'ensuit que la musique est une «forme signifiante», au sens particulier que Messieurs Bell et Fry donnent à «signifiant» lorsqu'ils maintiennent qu'ils peuvent le saisir ou le sentir, mais non le définir; une telle signification est implicite mais non conventionnellement fixée.¹¹

(S. K. Langer, 1942: 240; trad.: J.F.)

Cette expression de *symbole non consommé* pourrait être comprise de diverses façons: le symbole musical est non consommé, comme on le dit d'une relation conjugale, en ce qu'elle est en attente de réalisation. On pourrait ici se reporter à la distinction que proposait Nelson Goodman entre les arts autographiques, exhaustivement réalisés comme les arts plastiques et ne donnant cours, en termes de représentation, qu'à des reproductions, et les arts allographiques – et la musique en représente le cas type – qui nécessitent une interprétation pour se réaliser ou être *consommés*.

Cette caractéristique de la musique se marque dans la forme de ce que nous livre un compositeur, soit une partition, c'est-à-dire un ensemble d'instructions pragmatiques en attente d'un interprète.

Mais cette caractéristique doit aussi, je crois, être comprise comme un *inachèvement* en ce sens que l'œuvre musicale proprement dite, exécutée par des musiciens, ne parcourrait qu'une partie du chemin conduisant à la signification. Dans la perspective de la définition peircéenne du signe, ce caractère d'inachèvement s'applique, par définition, à tous les signes: mais il serait encore plus marqué pour le *représentamen* musical. Les raisons en sont clairement indiquées dans les distinctions que Susanne K. Langer

introduit entre *articulation* et *assertion* puis entre *expressivité* et *expression*. Lorsque je me donne comme objectif de rechercher les façons selon lesquelles on peut *faire parler la musique*, je cherche, en fait, les conditions qui permettraient de conduire le symbole musical à un certain *achèvement*.

Il est pourtant nécessaire d'abord de poser la distinction entre un discours écrit qui *parlerait de* la musique, la prenant pour objet (le propos du musicologue ou du sémioticien, par exemple) et un autre discours qui, tout en parlant de la musique, laisserait cette dernière porter elle-même la voix qui, sur une scène fictive, assumerait l'énonciation; ce n'est qu'à cette condition que la formule que nous avons retenue comme titre de cet article, *faire parler la musique*, pourrait se justifier.

Cet autre discours, je crois que seul le texte de fiction peut le faire. Pour la simple raison que ce dernier, à la différence du discours théorique, critique ou simplement descriptif, permet de reporter indéfiniment autant la désignation d'un sujet d'énonciation que la délimitation du sens: tant pour la musique que pour le texte de fiction, contenu et processus de la représentation sont indiscernables ou inséparables l'un de l'autre. Et c'est essentiellement sur ce terrain que musique et texte peuvent se rencontrer, trouver un point de jonction, construire un lieu où le texte pourra *asserter* ce que la musique se contente d'*articuler*, instaurer une durée là où la pure *expressivité* de l'exécution musicale ne se trouve qu'à déborder la simple virtualité et se faire *expression* de quelque chose, sensations, émotions, sentiments, impulsions, représentations en formation, mouvances d'idées...

Il va de soi que ces lieux d'assertion, ces durées d'expression que j'évoque, sont logiquement préalables à l'ordre symbolique des valeurs constituées; ils appartiennent d'abord au registre de l'imaginaire: imaginaire de créateurs, mais aussi imaginaire partagé par la communauté des lecteurs, des mélomanes et des écrivains. En dehors de cette appartenance collective de l'imaginaire¹², on ne trouverait que des fantasmes fermés sur des

individualités et confinant à l'hallucination; c'est la possibilité même du partage de ces représentations qui constitue la mesure de leur signification et donc de leur valeur sémiotique.

* * *

Dans le cadre succinct de cet article, je me contenterai de lire – relire en tous sens – un seul texte, le récit que publia en 1991 Pascal Quignard, intitulé *Tous les matins du monde*. Ce récit me paraît particulièrement intéressant en ce qu'il réunit, pour nous, les conditions nécessaires qui permettent de vérifier cette idée d'un prolongement et donc d'une réalisation du symbole musical par le texte littéraire.

Plus encore, le cas exemplaire offert par *Tous les matins du monde* débordait la simple illustration ponctuelle en ce que, à partir de ce récit, s'instaure une longue chaîne de signes. Posons d'abord comme premier élément de cette chaîne la musique du milieu du XVII^e siècle, celle de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais qui marque l'apogée de la viole. Posons ensuite un récit, un texte littéraire qui s'appuie sur la musique, les pièces de musique et leurs titres, les partitions, les quelques éléments biographiques que nous connaissons, aussi lacunaires soient-ils; c'est le texte de Pascal Quignard qui reprend, après plus de trois siècles, ce «symbole musical» pour lui conférer une nouvelle existence. À la suite de la publication de ce récit, Alain Corneau propose (c'est le troisième élément), sur la base d'un scénario préparé par l'auteur lui-même, une production cinématographique de *Tous les matins du monde*: la musique qui, dans le récit littéraire ne pouvait nécessairement qu'être désignée, occupe là une place centrale, d'autant plus qu'elle est enrichie de l'apport du texte de Quignard. Enfin, le mélomane trouve sur le marché un disque (quatrième élément) reproduisant la bande sonore du film, soit la musique de Marais, de Sainte-Colombe ainsi que quelques autres pièces de l'époque. La boucle est bouclée en ce sens qu'un trajet, partant de la musique et aboutissant à la même musique, a été effectué, et que ce trajet est

certainement significatif. On pourrait en évaluer la progression en posant cette question : quelle différence subsiste-t-il entre les auditions des compositions de Marin Marais et de Sainte-Colombe avant et après les expériences de lecture et de visionnement de *Tous les matins du monde* ? Cette question, il faudrait la poser au simple mélomane que, d'une certaine façon, nous sommes tous ; et mon expérience personnelle, les conversations avec des amis m'assurent qu'entre les deux auditions, il s'est passé un événement qui est d'ordre proprement sémiotique, la musique ayant connu un gain de signification qui pourrait être analysé, suivant les termes de Susanne K. Langer, comme passage de l'*articulation* à l'*assertion*, de l'*expressivité* à l'*expression*. Bref, Quignard et Corneau ont fourni aux musiques de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais des objets nouveaux, des interprétants inédits qui, se réalisant dans les imaginaires et les esprits des spectateurs, musiciens et mélomanes, ont certainement conduit sinon à un achèvement, du moins à une avancée du symbole musical. Ce sont ces gains de signification que je tenterai d'explorer de manière plus détaillée.

ENTRER EN MUSIQUE...

Le récit de Quignard évoque essentiellement la relation que deux compositeurs, Sainte-Colombe et Marais, entretiennent avec la musique et puis la place qu'occupe la musique dans la société ; en fin de compte la compétition entre la musique et les autres formes sociales, les autres valeurs.

Sainte-Colombe renonce à la socialité : il s'enferme dans la musique, il s'isole ; il remonte, en quelque sorte, dans un temps antérieur, en deçà du moment présent, hors de l'Histoire... Il plonge dans ses souvenirs, dans les fantasmes de sa vie passée.

Sainte-Colombe plonge aussi dans le son, dans le sensible, comme s'il suivait le chemin des sens, cherchant à retrouver ou prolonger d'anciens plaisirs, celui de l'audition associée à la sensation gustative : les plaisirs de la musique et des pêches écrasées, accompagnées de vin.

La cabane de bois qu'il construit dans un arbre pour se donner un lieu de refuge, d'isolement, pour accomplir la rencontre avec soi-même, figure un certain imaginaire du corps, représenté comme un lieu clos, sacré. Sainte-Colombe entre dans sa cabane comme il entrerait à l'intérieur de son corps, cherchant un lieu hypothétique qui serait celui du plaisir des sens. Mais traquant ainsi le plaisir, il le chosifie, il en fait un objet, le terme d'une quête. Et, dans ces conditions, le plaisir est contredit, il devient angoisse autant que fuite. Puis l'angoisse cède la place à l'esquive ; la voie qui y conduit, plutôt que d'être un désir qui porte vers l'avant, devient baume, regard vers l'arrière, triste nostalgie, une douleur douce à laquelle la musique, agissant comme substrat matériel, vient assurer une certaine réalité.

Sainte-Colombe plonge dans l'imaginaire, cherchant à remonter vers l'obscur de son identité. Comme s'il était fasciné par la musique qui le force à remonter vers un passé autant mythique que réel ; ou plus précisément vers un passé, jadis réel, devenu mythique. Il s'immerge dans le son qui devient un univers et cet univers sonore, il en fait un absolu. Puis, comme il est musicien, comme il exécute lui-même cette musique, il se fascine lui-même. Ce faisant, il exalte un moi paradoxal : un moi réduit à une substance sonore, puis un moi superbe dans la douleur. Cet imaginaire du son finit par occuper la totalité de l'espace symbolique, rejetant tout le reste de la vie dans l'insignifiance.

Sainte-Colombe, choisissant le son et le retour sur soi, se coupe de l'extériorité et, ce faisant, il perd simultanément la socialité et le sens. On pourrait reprendre, pour caractériser sa démarche, la formule que Valéry appliquait à la poésie : cette histoire est celle d'une « hésitation prolongée entre le son et le sens ».

Marin Marais, de son côté, fait carrière dans la société. À Versailles, il suit une ligne ascendante, il s'élève dans l'ordre des institutions, il se laisse porter par le raisonnable, par le « bon sens ». Madeleine de Sainte-Colombe, la fille du musicien, le lui dira : « Vous êtes plein de rubans magnifiques, Monsieur, et

gras» (p. 117). À l'inverse de Sainte-Colombe, il s'inscrit dans la socialité en s'appuyant sur le sens, sur des valeurs sûres, bien établies; mais, ce faisant, il s'expose à un risque qui se situe à la hauteur de ses certitudes: celui de perdre le son, l'identité à soi-même, puis ce qui soude ces deux premiers termes et permet leur dépassement, l'authenticité de la musique¹³. D'où les retours, les incursions qu'il vient périodiquement faire au pays de la Bièvre pour retrouver le son, renouer avec l'amour de Madeleine, rencontrer la musique, se plonger en quelque sorte dans une fontaine de jouvence musicale.

* *

Quelques années auparavant, le maître avait dit à son apprenti: «Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien» (p. 54). «Vos ornements sont ingénieux, parfois charmants. Mais je n'ai pas entendu de musique» (p. 60). C'est que dans la musique, à un très haut niveau d'exigence, il n'y a pas de place pour le charme, ni pour les ornements qui font les divertissements de cour. Ce mot, divertissement, n'est pas inutile et doit être saisi dans l'acception qu'il prenait au XVII^e siècle; ce qui nous amène à Blaise Pascal et au mouvement janséniste auquel il appartenait, d'ailleurs dans la bonne compagnie de Monsieur de Sainte-Colombe. Il y a dans ce mouvement une quête d'essentiel qui se ferait dans une pureté idéale des choses, dans le dépouillement, en dehors de toutes les qualités et de toutes les perceptions sensibles. Cette terrible exigence est, on le sait, à la limite, impraticable, car elle est, par définition, négation de l'expression artistique et du principe même de l'esthétique (en grec, le mot αἰσθησις [aisthêsis] signifie «faculté de sentir»). Il y a là, entre la musique vivante, porteuse de signification, et cette condamnation du «superflu», de la «surcharge», une des contradictions qui sont mises au jour dans les cahiers des *Pensées* et qui, ici, représentent certainement le cœur de la réflexion sur la musique.

Mais il nous faut poser à nouveau la question de départ: si la musique est *expressivité*, qu'arrive-t-elle à

exprimer? Au-delà de la simple articulation, qu'arrive-t-elle à *asserter*? Ou encore, comment le récit, écrit ou filmique, arrive-t-il à *faire parler* la musique? Une des scènes les plus significatives du film nous montre Marin Marais, caché avec Madeleine sous la cabane, écoutant la viole, *la voix de son maître*. Comme son maître, à son tour, Marais s'immerge dans le flot sonore, il «entre» en musique, comme à l'époque on entrait dans un ordre.

À ce moment, la musique commande et convoque toutes les valeurs symboliques: plongée dans un espace réduit, à la limite clos, attachement amoureux, immersion dans un univers purement sonore, fusion des sensations, perte des identités et exacerbation des affects. La musique, dans le récit de Quignard, devient un sujet d'énonciation, elle *asserte* les valeurs, elle occupe tout l'espace symbolique.

REPRÉSENTER LA MUSIQUE...

Nous ne connaissons que la trace des significations, jamais les significations elles-mêmes. (Nattiez, 1993: 100)

Il y a un paradoxe dans le fait de proposer qu'un texte littéraire puisse conduire à son achèvement un matériau musical, pour la raison très simple que le mouvement de sémiose présuppose une représentation dans laquelle il s'enracine, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse ici, une interprétation et une écoute de la trame sonore. On peut imaginer que le lecteur du récit écrit rencontre là une difficulté majeure (quelle est la musique dont on parle à chacune des pages? quelles qualités sonores fondent ces propos? quelles sensations éveille cette musique?) que vient résoudre l'adaptation cinématographique faite par Alain Corneau. Je commenterai donc essentiellement la production filmique, tout en gardant constamment à l'esprit que le scénario, plus riche de moyens diversifiés, respecte pourtant scrupuleusement le texte écrit et qu'il apparaît comme une explicitation de ce dernier.

En fait, la trame romanesque de *Tous les matins du monde* pourrait être analysée comme un parcours narratif qui s'articule entre deux conceptions

contradictoires des signes et de la société. D'une part, nous trouvons le personnage de Sainte-Colombe, isolé dans l'austérité de la vie simple, rurale, qu'il se donne le long de la Bièvre

J'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier; aux sons des sept cordes d'une viole; à mes deux filles. Mes amis sont les souvenirs. Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau. (p.29)

On a relevé, dans ce fragment, quelques occurrences de l'image dominante de l'immersion dans le son, dans la musique, dans le passé, dans les fantasmes; on pourrait aussi y lire une autre représentation, métaphorique, soit une immersion dans l'eau figurant un rêve de suicide par noyade. À l'inverse, la vie de cour à Versailles, avec son brillant, ses charmes, ses luxes, ses ors, ses habits de soie et toutes ses distractions, fonde une représentation du monde qui, au contraire de l'enfouissement dans une utopique essentialité, dresse, affiche la puissance et la grandeur. Bref, le traitement de ces signes correspond à une occupation symbolique de l'espace politique.

La question qui se pose maintenant est la suivante: dans quelle mesure les musiques jouées, mises en scène, commentées et qui représentent l'enjeu essentiel de ce texte, correspondent-elles à ces conceptions contradictoires des signes et de la société? Ou, pour le dire plus justement: les musiques portent-elles l'espace fictif construit dans le récit?

Le scénario suit pas à pas la narration écrite sauf pour l'incipit et la conclusion, soit l'encadrement du récit filmique qui déterminera la focalisation de la voix énonciatrice, la *voix off*, narrative qui, tout le long du film, est celle de Marin Marais. Le film débute donc par la représentation d'une répétition des musiciens de l'orchestre qui travaillent, fort bruyamment d'ailleurs, une marche de Jean-Baptiste Lully; Marin Marais, qui se fait vieillissant, y assiste et il en est insatisfait; sombrant dans le sommeil, il se remémore sa vie, et c'est ce que raconte le film; la scène finale ramène l'action à la même salle d'exercice de l'orchestre où Marais, émergeant de son sommeil,

finit par interpréter, en solo, sur la viole, quelques pièces marquantes de Sainte-Colombe, puis, ultimement, une pièce de sa propre composition, naguère dédiée à Madeleine, «Les Regrets». En somme, la narration filmique opère un passage de la musique de Jean-Baptiste Lully à celle de Sainte-Colombe et de Marais, de la fastueuse musique orchestrale à l'autre musique, pour viole solo, beaucoup plus austère et intimiste.

D'une certaine façon, tout le récit filmique reproduit ce même cheminement. Pour aller au plus simple, en m'appuyant sur Boucourechliev (1994: 23-32), je reprendrai brièvement les principaux éléments qui fondent le matériau musical afin d'étayer quelque peu le développement des contrastes que je viens d'évoquer.

Les *durées* et les *hauteurs* représentent en fait les éléments de base de la musique occidentale. Face à ces deux éléments, la viole solo et l'orchestre sont tous deux, pourrait-on dire, à armes égales. Il y a ensuite le *timbre*: par définition, l'instrument solo est privé des différences de *timbre* alors que l'orchestre en fait un de ses éléments de base. Il y a le *registre*: la viole est un instrument qui possède un *registre* très étendu, surtout si l'on tient compte de la septième corde qu'y ajouta Sainte-Colombe; mais encore ici l'orchestre regroupe des instruments qui dépassent la viole tant dans l'aigu que dans le grave. Enfin il y a les *intensités*: tous les mélomanes qui découvrent les exécutions de la viole sont étonnés de l'importance des variations d'intensité dans le jeu de cet instrument, étonnement d'autant plus grand qu'on est spontanément porté à comparer la viole au violoncelle; mais encore ici, sur le plan des variations d'intensité, jamais un instrument solo ne parviendra à rivaliser avec un orchestre qui peut opposer un instrument solo *ppp* au *fff* d'un *tutti*.

Boucourechliev ajoute un dernier élément, la *masse*, qui n'a été mis en évidence que depuis le XX^e siècle, même si le romantisme se démarqua d'abord par le jeu des contrastes dans l'utilisation de ce facteur (on n'a qu'à songer à la rupture dans l'histoire musicale que causa la *Symphonie héroïque* au

tout début du XIX^e siècle). Or, encore ici, l'orchestration est, par définition, un jeu sur les variations dans l'utilisation des masses sonores: la viole, dans une exécution solo, ne peut, tout au plus, inscrire que des variations entre, d'une part, une ligne mélodique sur une corde simple ou sur une double corde et, d'autre part, des accords sur plus de deux cordes où se rompt nécessairement la continuité du fil musical.

On retiendra donc ce trait central: la musique d'orchestre surabonde de moyens techniques pour articuler des différences, opérer des variations et permettre des combinaisons qui vont quasiment à l'infini¹⁴, alors que pour sa part la viole solo possède un répertoire beaucoup plus réduit de possibilités techniques. Il découle, de ces différences importantes dans les moyens techniques, un effet crucial sur la musique même: les pièces écrites pour la viole solo seront nécessairement beaucoup moins éclatantes, moins puissantes, elles s'approcheront plutôt d'une sensibilité intimiste. Les inventeurs de la viole, dont la création remonte au début du XV^e siècle (au moment même où naissait, en poésie, le madrigal), visaient à produire un instrument qui serait proche de la voix humaine. La viole que l'on voit abondamment chanter dans le film est posée entre les jambes (de là son nom de «viole de gambe»); les vibrations qu'elle produit se transmettent au corps tout entier si bien que l'instrument et le corps de l'interprète forment une caisse de résonance et une masse sonore cohérente, vibrant à l'unisson. Il serait donc certainement plus juste de dire que la viole, plutôt que de reproduire la voix humaine, devient en fait la voie d'expression sonore de tout le corps. Ces quelques caractéristiques techniques de la viole me paraissent extrêmement significatives en ce que c'est précisément ici que se marque sa différence avec l'orchestre. On pourrait dire que ce que la viole perd en moyens techniques d'expression, elle le gagne en expressivité et en intimité, en proximité avec le corps, en somme en émotivité. Lorsque Monsieur de Sainte-Colombe dit à l'abbé Mathieu qu'il a «confié sa vie aux sons des sept cordes d'une viole», et lorsque par

ailleurs il confie à ses filles ne pas savoir parler, c'est que, comme il le dit lui-même, la viole est devenue sa propre voix.

On reconnaîtra donc que les deux conceptions de la vie des signes ou des mouvements sémiosiques producteurs de signification auxquelles nous nous sommes référés plus haut correspondent de façon extrêmement juste aux possibilités expressives des deux instruments que nous avons distingués, la viole solo et l'orchestre.

Au bord de la Bièvre, tous les signes tendent à se concentrer, à se fusionner comme s'ils se précipitaient dans un trou noir, la musique révélant, au niveau de la représentation, comme le bruit que feraient le tassement, la concentration de ces artefacts. Entendant les solos de viole, j'entends en quelque sorte la fixation dans les souvenirs de la vie amoureuse de Sainte-Colombe, l'évanouissement des espérances amoureuses de Madeleine, la vie sociale des trois membres de la famille, le père et ses deux filles qui se feront de plus en plus étrangers aux autres... Au palais de Versailles, les signes tendent à occuper l'espace, à se multiplier, à se répandre. Lorsque j'entends l'orchestre répéter une ouverture à la française ou une marche de Jean-Baptiste Lully, j'entends en réalité une multiplicité de voix sociales qui se donnent un accord pour la plus grande gloire du roi: l'avancée de la signification s'y fait par accumulation, par accroissement, par concertation, par discipline et par commandement.

André Boucourechliev termine sa brève revue des éléments constituant le matériau musical en définissant le rythme:

Le rythme, qu'est-ce à dire ? C'est tout dire. C'est ce qui façonne le temps musical. Car toute relation entre éléments, entre structures impose sa marque sur le temps et le transforme. Si la moindre différence – d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registre (en tant qu'indissociables) – crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme. [...] le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements inscrits dans le temps. Il est la puissance fondatrice du temps musical, quelles que soient les lois ou le libre arbitre qui le gouvernent. (1994: 33-34)

On pourrait suggérer que les parcours narratifs qui marquent l'avancée d'un récit correspondent de façon assez exacte au rythme qui scande le déroulement temporel d'une grande pièce musicale. On pourrait ainsi imaginer que le personnage de Marin Marais, tel qu'il est construit dans le récit de Pascal Quignard, souffre, pour reprendre la superbe expression de Boucourechliev, de cette *profonde blessure* infligée par le nécessaire éloignement de la matrice musicale que représenta naguère pour lui le «son» authentique, celui de Monsieur de Sainte-Colombe. Le va-et-vient qu'il effectue entre Versailles et la Bièvre ou plutôt sa présence et son absence de la Bièvre marquent cette irrésolution qui est alternance entre ces deux espaces de l'urbanité et de la ruralité, entre ces deux modes opposés du développement des signes accordant la prédominance tantôt au «son», tantôt au «sens», instaurant ainsi un vaste mouvement de *sémiosis*. Dans le récit filmique, le «son» qui est prédominant agit comme *représentamen* ou comme support de ces signes; le lecteur du récit littéraire, quant à lui, consomme à voix basse, strictement dans son imaginaire, cette histoire et la mouvance de signes qui la fonde; mais pour arriver à construire une configuration qui fasse «sens» et conduise à quelque signification, il doit nécessairement avoir déjà entendu ces «sons», il doit les convoquer à l'orée de sa conscience pour dresser le paysage sémiosique qui se livre alors à son esprit.

C'est ainsi que la musique excelle, beaucoup mieux que les langages narratifs, à *articuler* des variations, des différences formelles sur la base de ses divers matériaux, tandis que la trame romanesque, qui articule des matériaux pourtant moins diversifiés formellement, arrive à *asserter*, à construire des propositions sémantiques que la musique ne peut que suggérer. Mais la musique, dans la diversité de ses réalisations et exécutions, ne se contente pas de s'exprimer elle-même, comme le voulaient les premiers modernes. Offrant une assise sonore à ce récit élaboré autour des personnages de Sainte-Colombe et de Marais, la musique reçoit en retour la réalisation factuelle puis symbolique d'une

représentation qui originellement émane d'elle. La musique assure la qualité sensible de l'histoire racontée, c'est-à-dire l'essentiel.

RACONTER LA MUSIQUE

Il y a parfois dans la tête des gens, souvent dans mon cas, une musique qui revient sans cesse. On ne sait pas d'où elle vient, à quand remonte la dernière fois qu'on l'a entendue, qui l'a composée. Il s'agit d'un air très précis, et non pas d'une simple improvisation. Or cette musique est en nous. D'où vient-elle ? Si moi je l'entends, pourquoi d'autres ne pourraient-ils pas aussi l'avoir entendue ? Et pourquoi n'en serait-il pas de même avec les mots, avec le passage entier d'un roman ?

(N. Chaurette, 1996: 77)

Comment peut-on raconter la musique ou plutôt l'expérience de la composition, de l'exécution puis de l'audition de la musique ? Ce n'est pas là une question difficile car, d'une certaine façon, tous les récits construits autour de la musique racontent la même histoire, à quelques variantes près.

Et c'est ce qu'avec la plus grande justesse Pascal Quignard comprit lorsqu'il considéra les titres des quelques pièces pour viole de Sainte-Colombe qui nous sont parvenues : «Le Tombeau des Regrets», «Les Pleurs», «La Barque de Charon», «Le Retour». Chacun l'aura immédiatement saisi, ces titres désignent les étapes qui scandent l'aventure mythique d'Orphée : la perte d'Eurydice, l'entrée dans l'au-delà pour la retrouver, la rencontre de Charon et la traversée de l'Achéron sur sa barque, la grâce des dieux permettant le retour d'Euryclide, puis l'accident, l'imprévu, l'impossibilité de la ramener au pays des vivants et, donc, une tristesse qui, chantée sans fin, donne naissance à la musique.

Ce qu'affirme ce mythe à propos de la musique, c'est qu'elle est souvenir d'un bonheur perdu, rappel nostalgique d'un désir insatiable, et qu'elle est le fondement de toute démarche créatrice.

Voilà l'histoire fondamentale qui, depuis les Grecs, raconte la fascination pour la musique. Voilà précisément l'histoire que raconte Pascal Quignard, en mettant en scène un personnage qui épuise sa vie – et

celle de sa fille Madeleine – à répéter continûment, à la façon d'un rituel, cette descente aux Enfers figurée par cette immersion dans le son dont nous avons précédemment parlé. Et si cette descente aux Enfers prend ainsi la forme d'un rituel incessamment repris, c'est que, comme le symbole musical, elle n'arrive jamais à terme, elle n'arrive pas à se consommer. Le mythe d'Orphée était certainement incontournable pour Quignard, d'autant plus qu'au tout début du XVII^e siècle, cadre de cette histoire, naissait, avec Claudio Monteverdi, l'opéra; et ce n'est pas un hasard si le premier opéra fut précisément *L'Orfeo*.

D'une certaine façon, cet *Orfeo* de Monteverdi et l'écriture d'un récit, d'abord littéraire, puis cinématographique par Quignard et Corneau, récit fondé sur une œuvre musicale qui, par ses titres autant que par la musique elle-même, développe l'histoire d'Orphée, apparaissent comme deux procédures d'articulation de la musique et de la fable, mais inversées l'une par rapport à l'autre: dans le premier cas, la musique succède à la fable: *L'Orfeo* de Monteverdi raconte une histoire en musique¹⁵; alors que dans l'autre cas, c'est la fable qui succède à la musique: *Tous les matins du monde*, en s'inscrivant dans le symbole musical, le conduit à un certain niveau d'achèvement ou de réalisation; c'est ainsi que la fable fait parler la musique.

Et pourtant ces distinctions ont quelque chose d'artificiel: la fable d'Orphée fait aussi parler la musique et Pascal Quignard et Alain Corneau racontent aussi une histoire en musique. Les deux procédures d'adaptation sont symétriques et étrangement similaires; pour la simple raison que le mythe d'Orphée dit, croyons-nous, l'essentiel de la musique.

La succession – dans le récit et dans le film – des épisodes de la fable ne laisse en effet aucun doute: l'éveil de la sensibilité puis des affects qui sont reproduits métaphoriquement par l'amour de Sainte-Colombe pour sa femme et aussi par celui de Marais pour Madeleine de Sainte-Colombe; la fascination et la perte de l'objet que j'ai tantôt interprétée comme la perte du «sens»; l'immersion dans la représentation musicale, correspondant à l'immersion dans le «son»;

la descente aux Enfers, soit l'exclusion du monde, amenée par l'isolement grandissant de Sainte-Colombe et de sa famille; la rencontre d'Eurydice dans l'outre-monde, réalisée ici par les apparitions de Madame de Sainte-Colombe; et enfin, l'impossibilité de ramener la bien-aimée dans le monde des vivants.

Je voudrais m'arrêter brièvement sur un épisode du mythe qui, me semble-t-il, touche un aspect central concernant la signification de la musique. Pourquoi cette interdiction, imposée à Orphée dans le mythe, de regarder Eurydice avant son retour dans le monde des vivants? Dans *Tous les matins du monde*, le regard, objet d'interdiction, est remplacé par le toucher, ce qui nous vaut ce passage, marquant la dernière rencontre des amants éternels, et qui est particulièrement émouvante: «Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher» – «Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent» (p. 104). C'est que l'Eurydice du mythe comme Madame dans le récit ne sont que des évocations, des ombres; des illusions dira-t-on?

En fait la question est d'ordre pleinement sémiotique: avant de constituer des valeurs symboliques, après avoir existé comme des êtres de réalité, Eurydice et Madame de Sainte-Colombe n'ont d'existence que comme des apparences ou encore comme de simples virtualités, des icônes si l'on se réfère à la nomenclature de Peirce; en somme, elles n'existent que comme des artefacts, des figures réinventées et convoquées sur la scène de représentation que se font, pour eux-mêmes, Orphée et Sainte-Colombe, enfermés qu'ils sont dans leur univers fantasmatique. L'interdiction signifiée aux rêveurs est liée à la valeur symbolique des deux icônes que sont Eurydice et Madame de Sainte-Colombe. Que sont-elles donc?

Peirce dit deux choses extrêmement précieuses, et particulièrement significatives, à propos de l'icône:

[...] en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît et c'est sur le moment un pur rêve [...]

À ce moment nous contemplons une icône.

(C.P. 3.362; trad.: N. Everaert-Desmedt)

Les icônes partagent tous les caractères les plus évidents des

mensonges et des déceptions – elles les affichent. Elles ont plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les symboles et les indices. [...] Leur] objet peut être une pure fiction qui fonde [leur] existence. [...] il y a une assurance que l'icône apporte au plus haut degré [...] ce qui est [ainsi] affiché devant le regard de l'esprit doit être logiquement possible. (C.P. 4.531; trad.: J.F.)

Je reformule cette problématique dans la perspective du mythe d'Orphée et du récit qui nous occupe: Eurydice et Madame de Sainte-Colombe occupent une position indiscernable entre *le réel et la copie*; au moment de l'évocation, elles appartiennent purement au *rêve*. Et, simultanément, dans cette présence à la représentation, elles sont plus réelles que tout le reste, les indices, les symboles; *affichées ainsi au regard de l'esprit, elles doivent, écrit Peirce, être logiquement possibles.*

Ce qui définit d'une façon particulièrement satisfaisante les conditions de la fiction. Je reprends maintenant la question de départ: pourquoi l'interdiction faite à Orphée de regarder Eurydice alors qu'ils sont encore dans l'Empire des morts? Et pourquoi Madame n'est-elle que du vent (même si c'est sa neuvième visite, qu'elle boit du vin et mange des gaufrettes)? Et la réponse, Peirce nous la donne: parce qu'elles sont des objets en voie de symbolisation, parce que si elles existaient en dehors de l'évocation, elles ne seraient plus le produit de la musique et que, dans ces conditions, elles n'opéreraient plus cette jonction entre le rêve et le réel. Eurydice puis Madame de Sainte-Colombe n'existent que par la musique, voire, elles sont la musique. Ou encore, elles sont une version visuelle de la musique; ce sont de pures icônes, des apparences et c'est à ce titre qu'elles sont les créatures les plus vraies: c'est ainsi qu'elles occupent tout l'espace. En termes sémiotiques, la raison de cette interdiction pourrait être formulée assez simplement: regarder Eurydice, toucher à Madame de Sainte-Colombe, ce serait briser l'évocation, casser le miroir, dirait Alice, ce serait nier la musique ou, comme l'auraient certainement formulé les Grecs: ce serait manquer du sens de la mesure, par excès d'amour.

L'Eurydice de Monteverdi exprime cela on ne peut plus clairement:

Hélas, vision trop douce et trop amère!

Ainsi par trop d'amour tu me perds?

Et moi, malheureuse, je perds

Toute possibilité de jouir

De la lumière et de la vie, et du même coup je te perds,

Toi, le plus cher des biens, ô mon époux.

(Acte IV; c'est moi qui souligne)

Cet excès d'amour, ce non-respect de l'évocation, cet espoir de retrouver, au-delà des apparences, des vérités ou des certitudes qui n'y sont pas, représentent une faute contre la croyance qui précisément rend impossible tout partage de signification; voilà la tentation à laquelle ne savent résister ni Orphée, ni Sainte-Colombe. La musique étant leur seule consolation, ils sont condamnés au perpétuel recommencement, à un rituel infini de création, d'interprétation et d'écoute.

En reprenant le mythe d'Orphée, Pascal Quignard raconte l'histoire essentielle de la musique. Et, ce faisant, il fait parler la musique. Car cette histoire qui nous est racontée, tout mélomane la connaît avant de l'avoir entendue. Parce que tout mélomane est, d'une certaine façon, un Orphée ou un Sainte-Colombe, cherchant dans l'évocation l'oubli du «sens», une plongée rituelle dans des évocations pour retrouver des icônes sonores semblables à des mensonges et à des déceptions, mais, dans l'immédiateté de la représentation, à des sensations plus vraies que le réel.

POUR CEUX QUE LE LANGAGE A DÉSSERTÉS...

Le récit de *Tous les matins du monde* trouve son aboutissement à la dernière scène lorsque le maître et l'apprenti devisent sur le sens de la musique. Il est significatif que les réponses sur ce sens, successivement données par Marais, ne soient pas des définitions, mais bien des destinataires; la musique, de ce fait, plutôt que d'être saisie comme une entité ou une forme, est donnée comme une action dirigée vers ce que l'on nomme, en sémiotique, l'interprétant, le troisième, le devenir du signe.

La musique, suggère d'abord Marais, est *pour* le roi, *pour* des musiciens concurrents ou encore *pour* des sentiments : l'amour, les regrets. Mais ces réponses appartiennent encore trop à Versailles, à la vie publique, à l'existence de tous les jours.

Une réponse précise se profile enfin : assez simplement la musique remplit une fonction ou occupe une place laissée libre : « Un abreuvoir *pour* ceux que le langage a désertés. *Pour* l'ombre des enfants. [...] *Pour* les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière » (p. 132-133). La musique est une action qui demeure insaisissable car elle trouve son inscription dans des territoires et des temps mythiques, inhabités et largement inaccessibles.

D'une certaine façon, ce sont là les lieux qu'explora le mythique Orphée, ce sont là les temps primordiaux où, à l'image de Monsieur de Sainte-Colombe, plonge sans cesse le musicien. Il s'agit moins d'une négation que d'une antériorité de la lumière, de la parole, du souffle. Comme un envers du cosmos, comme une vaste présupposition – autant affective que logique – sur laquelle repose notre monde.

Je crois que c'est là la seule façon d'interpréter la conception de la musique qui sous-tend le texte de Quignard et le film de Corneau. C'est aussi la seule façon que l'on a de reconnaître à la musique le statut fondamentalement sémiotique qui est le sien. La musique émeut ; et si elle émeut, c'est parce qu'elle signifie pleinement. Et que signifie-telle sinon une appartenance entière au monde qui se fait sur le mode sensible, voire sensuel (si l'on se rapporte, dans le film, au verre de vin et aux pêches écrasées dans le sirop). Ce qui nous rapproche du rêve d'une poésie absolue des romantiques allemands : la musique comme souffle, comme lumière et comme parole du cosmos.

C'est cette conception qui fonde la grande intuition de von Humboldt qui n'hésita pas à inscrire cette métaphore cosmique de la musique comme présupposition de toute communication, de toute compréhension entre les hommes, de toute intelligence du monde :

Si les hommes se comprennent, ce n'est pas parce qu'ils se remettent en mains propres des signes indicatifs des objets, pas davantage parce qu'ils se déterminent mutuellement à produire exactement le même concept, c'est parce qu'ils s'invitent mutuellement à effleurer le même maillon de la chaîne de leurs représentations sensibles et de leurs productions conceptuelles internes, c'est parce qu'ils frappent la même touche de leur instrument spirituel, ce qui déclenche en chacun des interlocuteurs des concepts qui se correspondent sans être exactement les mêmes. [...] Que l'anneau de la chaîne ou la touche de l'instrument soient ainsi effleurés, et c'est tout l'ensemble du système qui se met à frémir et ce que l'âme produit sous la forme du concept se trouve à l'unisson de tout le domaine que commande, jusqu'à une distance insoupçonnée, le maillon ainsi effleuré.

(W. von Humboldt, cité dans Cassirer, 1923 : 108)

Cette perspective, ouverte par Humboldt, déplace la problématique en posant la musique en amont des divers langages : on ne demandera plus comment faire parler la musique, mais bien comment la musique rend possibles le langage, l'échange et la signification.

NOTES

1. Récit, texte et scénario de Pascal Quignard, film d'Alain Corneau, musique de Jean de Sainte-Colombe et de Marin Marais, interprétation musicale de (et sous la direction de) Jordi Savall.

2. L'expression « faire allusion » traduit le verbe grec σημαίνει [sêmeinai], soit, littéralement, « faire signe ».

3. L'association de la musique au signe linguistique repose sur cette formule entendue à satiété : « la musique est un signifiant sans signifié », ce qui n'a absolument aucun sens, en raison d'une contradiction dans les termes. Et effectivement, si l'on se réfère à la logique saussurienne dans toute sa rigueur, on devra reconnaître que le signifiant n'a pas d'existence sans le signifié, le signe se définissant précisément par une relation d'interdépendance entre ces deux termes.

4. « [...] je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et

que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.» (Stravinski, 1935: 63). Par cette prise de position, Stravinski rejoint la définition que Hjelmslev (1943: chap. 21) donnera, douze ans plus tard, d'un système dit «monoplan» qui échappe à la fonction sémiotique.

5. Malgré cette prise de position de Boucourechliev (1994: 12): «Nous sommes malades de deux siècles de vaine quête d'une "signification", d'un sens rationnel de la musique dont la langage serait le "porteur"... Or en musique, rien n'est porteur d'autre chose». On comprendra que cette position, prise par ce dernier, renvoie, en fait, aux propositions orientées vers la théorie imitative de la musique telle qu'elle fut illustrée au XVIII^e siècle. On pourra se référer aux articles de Ghyslaine Guertin et de Claude Dauphin qui figurent dans ce numéro de *Protée*.

6. Cette conviction ou cette croyance auxquelles je me réfère ici n'ont pas une appartenance nécessairement religieuse. On pourrait suggérer comme autre exemple celui des grandes festivités du carnaval dans certains pays de l'hémisphère Sud où la musique, jouant un rôle central, nécessite aussi, pour son appui, l'apport d'une croyance de la part des festivaliers. Cette croyance, dans la mesure où elle désigne une composante dynamique et intégrative à l'intérieur du signe, pourrait être assimilée à l'interprétant.

7. Pour un exposé introductif à la sémiotique de Peirce, on pourra se reporter à Fiset (1990). D'autre part, j'ai exploré brièvement les affinités entre la définition peircienne du signe et l'imaginaire du *représentamen* musical (Fiset, 1996a). Je préfère la forme «peircien» à «peircien» qu'on lit parfois.

8. Si l'on proposait que le signe musical renvoie à un référent ou, plus simplement, à un objet du monde, on retournerait à la position mimétique, voire picturale de la musique, qui serait alors condamnée à une fonction descriptive ou narrative (comme dans la musique à programme).

9. Le compositeur québécois Serge Garant inscrivait en ces termes la position qu'il prenait, comme compositeur, sur cette délicate question de la prise en compte de l'émotion: «Pour moi, l'émotion existe mais j'ai horreur d'en parler; c'est fondamental, bien sûr, sinon une œuvre ne respire pas. Seulement le compositeur ne doit pas s'en soucier vraiment. [...] La partie la plus intéressante d'un être, c'est toujours ce qu'il y a de plus secret, de plus profond. L'émotion doit naître de cette magie mystérieuse qui se produit quand les problèmes techniques sont si bien résolus qu'on ne peut imaginer qu'il y en ait eu». (S. Garant, cité dans Provost, 1996: 15).

10. Sur cette question, on pourra se référer à Backès (1994: 112-116), Boucourechliev (1994: 9-20) et Nattiez (1987: 137-155 et 1993: 149-157).

11. «[...] for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol. Articulation is its life, but not assertion; expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is «Significant Form», in the peculiar sense of «significant» which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed».

12. J'ai abordé cette délicate question de l'appartenance collective de l'imaginaire en traitant de l'hypoicône. On pourra se référer à Fiset (1996: 225-6).

13. Compte tenu de la nécessaire brièveté de cet article, je me contente de signaler que ces trois termes: (1) «le son», (2) «l'identité à soi-même» et (3) «l'authenticité de la musique» réalisent une triade au sens de Peirce, c'est-à-dire un signe authentique.

14. Il faudrait certainement atténuer cette affirmation dans le cas de la musique d'orchestre du XVII^e siècle français où les facteurs de variation de l'ordre de la masse, de l'intensité et du registre sont beaucoup moins exploités qu'ils ne le sont dans les compositions postérieures à la période classique.

15. Tel est le sous-titre de *L'Orfeo* de Monteverdi: «Favola in musica»: une fable en musique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACKÈS, J.-L. [1994]: *Musique et Littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 285 p.
- BOUCOURECHLIEV, A. [1994]: *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 186 p.
- CASSIRER, E. [1923]: *La Philosophie des formes symboliques I. Le langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, 352 p.
- CHAURETTE, N. [1996]: *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac-Actes Sud, 88 p.
- CORNEAU, A. (réalisation) et QUIGNARD, P. (scénario et dialogues) [1992]: *Tous les matins du monde*, Long métrage, BAC Films.
- FISSETTE, J. [1990]: *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, 96 p.;
- [1996]: *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de C.S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ, 300 p.;
- [1996a]: «De l'imaginaire au musement. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.S. Peirce», dans *Texte*, n° 17-18, 33-57.
- HANSLICK, É. [1894]: *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 177 p.
- HJELMSLEV, L. [1943]: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, 233 p.
- JANKÉLÉVITCH, V. [1961]: *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 194 p.
- LANGER, S. K. [1942]: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967, 313 p.
- NATTIEZ, J.-J. [1987]: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 401 p.;
- [1993]: *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 242 p.
- PEIRCE, C.S.: *The Collected Papers (C.P.)*, (vol. I-VI: 1931-35 par C. Hartshorne et P. Weiss; vol. VII-VIII: 1958 par W. Burks), Harvard, Harvard University Press.
- PROVOST, S. [1996]: «L'œuvre de Serge Garant, ou la musique de la sensibilité concrète», dans *Circuit*, vol. 7, n°2, Montréal, P.U.M., 15-21.
- QUIGNARD, P. [1991]: *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 135 p.
- STRAVINSKI, I. [1935]: *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, 201 p.

HORS DOSSIER

SUR LES TRACES DE L'OUBLI

La mémoire au cinéma et le travail du spectateur

DIANE TURCOTTE

Depuis plusieurs années, un certain nombre d'études importantes est consacré au travail actif du spectateur. Nous pensons notamment aux travaux d'Umberto Eco, Roger Odin, Francesco Casetti entre autres. Le lien entre le film et le spectateur s'avère incontournable dans une démarche de compréhension de l'œuvre. Bien sûr certains textes filmiques tout à fait transparents ne demandent pas une très grande participation de l'instance spectatorielle. Mais certains films, plus « opaques », demandent de la part du spectateur une participation active en lui assignant une place et en créant une distanciation qui lui permettent de réfléchir sur sa propre pratique de réception. C'est vers ce type de films que nous dirigeons la présente analyse en nous appuyant sur un film où la structure narrative est répétitive, elliptique et fragmentaire, à l'image de souvenirs qui refont surface peu à peu¹.

Ce film c'est *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski (*Zercalo*), où la mémoire domine le récit de manière hachurée et incomplète. Il nous semble constituer un exemple singulier où l'instance spectatorielle doit effectuer nombre d'inférences afin de combler les lacunes du récit et ainsi avoir une compréhension globale de l'œuvre filmique. Le film étant la matérialisation du souvenir et le reflet de plusieurs mémoires, l'apport mental du spectateur est essentiel. Nous

verrons donc comment celui-ci effectue ce travail de réorganisation du matériau filmique en prenant en considération le triple cheminement esthétique du film : narratif, historique et personnel.

ZERCALO: LE REFLET DE PLUSIEURS MÉMOIRES

Le Miroir (1974) est le quatrième long métrage qu'Andreï Tarkovski réalise depuis 1962. Dans ce film, il met en scène la remémoration des souvenirs et des rêves d'enfant d'un homme de quarante ans.

Le titre même du film nous introduit d'emblée au premier registre thématique du récit: un jeu de « correspondances » nouées entre aujourd'hui et autrefois. (Estève, 1983 : 64)

Le récit s'articule autour de plusieurs événements passés, d'ordre personnel et collectif, qui ont des répercussions sur le présent du personnage central, Aliocha. Ce dernier est très malade et désire faire la paix avec lui-même avant de partir définitivement. Le miroir dans lequel il se regarde lui renvoie l'image de son enfance et celle plus générale de l'histoire du peuple russe. Le visage d'Aliocha adulte n'apparaît pas à l'écran, c'est sa voix qui oriente le récit. Par moment, elle est située hors cadre, lui donnant le statut de narrateur. À d'autres instants, la *voix off* d'Aliocha, qui discute tantôt avec sa mère, tantôt avec sa femme, tantôt avec son fils, est située

hors champ, c'est-à-dire qu'elle provient d'un lieu homogène à celui de l'image filmique, tandis que l'autre état de la voix, par sa position extérieure, dispose en quelque sorte de l'image.

Le récit, centré sur l'introspection du personnage, s'organise autour de divers éléments qui sont étroitement liés les uns aux autres. Nous pouvons diviser le récit en quatre parties, chacune empruntant un style particulier : 1) les relations présentes d'Aliocha avec sa mère (Marousia), sa femme (Natalia) et son fils (Ignat), qui sont présentées en couleurs ; 2) les souvenirs d'enfance du personnage, qui sont également présentés en couleurs mais avec des dominantes vertes ou blanches ; 3) les fantaisies ou les rêves d'enfance d'Aliocha qui sont pour leur part filmés en noir et blanc ; 4) les séquences d'actualités enfin qui utilisent aussi le noir et blanc. Une *voix off* anonyme récite des poèmes d'Arseni Tarkovski et accompagne quelques images du passé. Ce qui unit les différentes parties et motive le mouvement rétrospectif, c'est le passage du temps et les liens qui se tissent entre les actions présentes.

Film sur le temps, Le Miroir met en jeu non point des souvenirs mais leur relation au présent, non point la mélancolie des heures d'enfance, mais leur responsabilité sur les jours de l'homme. (Amiel, 1988 : 20)

La structure du récit n'est donc pas chronologique, mais s'insère à l'intérieur d'un système qui joue sur la diversité mémorielle et le rythme elliptique du souvenir. Le passé et le présent se superposent, l'un venant préciser l'autre et inversement. Ainsi :

Le souvenir dialectique s'adresse au passé vivant, qui a sa propre vérité, et fait partie du présent; dans ce cas, le passé n'est pas le reflet lunaire de la mémoire individuelle, qui transforme et embellit la réalité grâce à la magie de ce qui a disparu, ce n'est pas un enseignement qu'il suffit d'appliquer au présent, mais c'est un processus vivant. (Kovács et Szilágyi, 1987 : 109)

Dans le film de Tarkovski, le concept de remémoration est représenté par le miroir, où le présent établit un rapport direct avec le passé. Par moment le présent devient le miroir du passé, voire la répétition du passé : la séparation des parents d'Aliocha semble se répéter dans le présent d'Aliocha et de Natalia qui se séparent également. De plus, le film entier est construit sur un jeu de reflets à la fois identiques et distincts. Le miroir dans lequel Aliocha se regarde lui renvoie les images de son enfance ; lorsqu'il pense à sa mère il voit le visage de sa femme ; et il se voit lorsqu'il regarde son fils (ce sont les mêmes interprètes qui jouent les deux personnages). Nous aurons l'occasion de revenir sur le mode répétitif du film de mémoire lors de l'analyse de l'organisation formelle.

Soulignons un autre aspect important dans la construction du film de mémoire : la temporalité. Avec *Le Miroir*, Tarkovski met l'accent sur l'importance du temps qui s'écoule dans le plan. Son travail rend très bien compte de la conception deleuzienne de l'image-temps, c'est-à-dire faire « non plus du temps la mesure

du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps » (Deleuze, 1995 : 34). Le rythme est créé par cette tension temporelle à l'intérieur du plan. En fait, les actions deviennent tributaires du temps et non l'inverse. Par exemple, au moment où Aliocha se souvient que, dans la maison de son grand-père, lui et sa sœur avaient quitté la cuisine pour regarder un bâtiment en feu, le cadre est vide de toute activité et pourtant la caméra reste là, immobile, à fixer la table ; le temps s'écoule, une bouteille tombe. L'importance est davantage placée sur le temps qui s'écoule que sur le feu qui embrase la ferme.

Pour Tarkovski, le temps n'existe pas dans la dimension du film, mais dans celle de l'image. Le temps n'est pas articulé grâce au montage, il s'agit de le « composer ».

(Kovács et Szilágyi, 1987 : 32)

Avec *Le Miroir*, une autre dimension du temps est explorée, celle des images-souvenirs de l'enfance d'Aliocha, de ses rêves et des événements historiques. C'est la coexistence de ces différents temps qui crée la mémoire. D'ailleurs, « le temps et la mémoire se fondent l'un dans l'autre comme les deux faces d'une même médaille. Il n'est pas de mémoire sans temps » (Tarkovski, 1989 : 55).

Le dispositif narratif du film de Tarkovski se traduit par l'émiettement, la répétition incessante et un parti pris pour une manifestation discursive imposante. Constitué de fragments épars, *Le Miroir* demande de la part du spectateur la construction de la diégèse et le déchiffrement des traces de la mémoire. L'enfance d'Aliocha est en fait suggérée par quelques souvenirs ténus qui gravitent autour de la maison de campagne et des privations de la guerre. La non-linéarité du récit rend très bien compte

de l'évanescence de la mémoire. Les différentes époques se confondent et se côtoient : Ignat regarde le même livre qu'Aliocha (12 ans), Maroussia (la mère d'Aliocha) est présentée à la fois jeune et âgée, etc.

La structure discursive, qui se caractérise par la juxtaposition de plusieurs événements dispersés dans le temps, démontre un travail important au niveau de l'énonciation filmique, qui s'affiche clairement, contrairement à l'énonciation des films de fiction classiques qui privilégient la transparence.

Dans le film de Tarkovski, le processus mémoriel emploie plusieurs procédés : le *flash-back* (une distinction sera faite entre celui qui utilise la couleur et celui qui utilise le sépia) ; la *voix off* du narrateur qui vient situer le segment visualisé comme étant un *flash-back* et une voix anonyme qui récite des poèmes ; l'écoulement du temps à l'intérieur du plan ; et l'utilisation de documents d'archives. Tous ces procédés favorisent l'émergence des souvenirs et permettent au spectateur, dans son travail de coopération, de reconstruire partiellement l'histoire d'Aliocha.

LE TRIPLE CHEMINEMENT :

PERSONNEL, HISTORIQUE ET NARRATIF

Le film de Tarkovski est un énoncé qui comprend plusieurs registres. Le registre personnel utilise des matériaux autobiographiques à travers la lecture des poèmes d'Arseni Tarkovski (père d'Andrei) et l'interprétation de Maroussia âgée par la mère du cinéaste. Le registre historique insère des bandes d'actualités qui, tout en construisant le monde d'Aliocha, amènent des repères temporels et introduisent, à l'intérieur des souvenirs de celui-ci, une mémoire collective. Ainsi, plusieurs événements de l'histoire de l'Union Soviétique sont

soulevés : l'arrivée de réfugiés espagnols à la fin des années trente, des événements de la Seconde Guerre mondiale (la traversée du lac Sivas par les troupes de l'armée soviétique, la fin d'Hitler, la bombe atomique) et les affrontements sino-soviétiques. Ces fragments documentaires, loin de briser l'effet-fiction comme nous aurions pu l'imaginer, favorisent l'élaboration de la diégèse et permettent justement de combler les insuffisances du récit. Toutefois, ce sont les relations qu'elles entretiennent entre elles qui font de ces différentes composantes des opérateurs de production du récit. Enfin, le registre narratif chapeaute, en quelque sorte, les deux autres. Dès l'ouverture, la *voix off* du personnage nous convie à construire une histoire : « La route de la gare passait par Ignatyev, elle tournait juste à côté de la ferme où nous passions nos étés avant la guerre ». Toujours pour appuyer la bande-image, et principalement pour séparer le rêve des images-souvenirs, la *voix off* apporte des précisions sur les images de la ferme : « Je fais toujours le même rêve qui me ramène à l'endroit doux-amer de la maison de mon grand-père, où je suis né il y a quarante ans ». Par ces courtes interventions, la *voix off* d'Aliocha permet à l'instance spectatorielle de situer l'époque de la ferme sur un continuum espace-temps global.

En fait, la désarticulation spatio-temporelle des différentes images-souvenirs crée une certaine distance entre le texte filmique et l'instance spectatorielle. Toutefois, un lien s'établit entre chaque couche mémorielle par la présence presque continuelle des personnages de Maroussia et de Natalia et favorise la mise en œuvre de l'opération d'homogénéisation entre les deux instances : filmique et spectatorielle.

Dans *Le Miroir*, si nous faisons abstraction de la séquence pré-générique du garçon qui apprend à parler, le film s'ouvre sur un très beau paysage champêtre (en plan d'ensemble). Sur la clôture une femme est assise (Maroussia). La caméra s'avance doucement et nous pénétrons avec Maroussia dans l'histoire d'Aliocha. La séquence finale se situe au même endroit, sauf que cette fois-ci la caméra recule et quitte le champ. Le monde d'Aliocha fait progressivement place à un écran noir. Ces deux moments encadrent les souvenirs, tantôt prégnants, tantôt évanescents, d'un homme qui va peut-être mourir et qui se souvient.

Les trois registres s'enchevêtrent tout au long du film et orientent le travail du spectateur. Par la remontée de quelques fragments de l'histoire, la présence des parents et l'évocation des différents souvenirs, l'instance spectatorielle arrive à créer la mémoire du film. D'ailleurs [...] le film se caractérise par une structuration progressive du temps, [...] il temporalise le temps : [...] il construit un certain rapport au temps, dans lequel il plonge son spectateur. (Esquenazi, 1994 : 215)

L'ORGANISATION FORMELLE

Les figures stylistiques utilisées par Tarkovski permettent également un embrayage sur la mémoire et guident les inférences que doit effectuer le spectateur. Ces figures sont assez nombreuses et celles que nous examinerons sont *le retour en arrière*, qui fait référence par moment à des souvenirs (couleur) et, à d'autres moments, à des rêves (noir et blanc), *les mouvements de caméra*, notamment le *travelling*, le *temps présent dans le plan* (la profondeur de champ et la superposition temporelle), le *phénomène de la répétition* et, enfin, la *voix*

off que nous aborderons au passage.

En ce qui concerne les retours en arrière, c'est-à-dire ces différents segments qui sont évoqués et qui sont antérieurs à l'histoire de cet homme qui va mourir, nous devons apporter quelques précisions. Tout d'abord, il y a ces images qui semblent sortir directement du souvenir d'Aliocha et qui apparaissent en couleurs : les images de la maison de campagne, la visite chez la riche paysanne, la baignade et le départ du père pour l'armée, toutes ces images ont une dominante verte ; le segment représentant l'entraînement militaire, lui, a une dominante blanche. Cette première catégorie réalise ce que Gilles Deleuze définit comme étant des images-souvenirs :

Si l'image se fait « image-souvenir », c'est seulement dans la mesure où elle a été chercher un « souvenir pur » là où il était, pure virtualité contenue dans les zones cachées du passé tel qu'en soi-même. (1995 : 74)

Quant aux retours en arrière qui sont en noir et blanc, ils représentent le côté onirique du passé. Nous pensons ici aux images de la forêt balayée par le vent ; Aliocha enfant qui voit sa mère se laver les cheveux ; Maroussia qui flotte dans les airs ; ou Aliocha qui frappe à une porte qui ne s'ouvre pas. L'onirisme de ces segments est accentué par le ralenti.

La dernière série de *flash-back* que nous distinguons a la couleur sépia des vieilles photographies. Ici, « le souvenir est évoqué comme la relation d'un mode de vie dont le déroulement exact est imaginé par Aliocha enfant » (Estève, 1983 : 67). Le segment de l'imprimerie remplit cette fonction qui, en quelques plans, montre la terreur stalinienne : Maroussia est correctrice dans cette imprimerie et croit avoir laissé passer une

erreur. La mémoire collective s'inscrit alors dans une mémoire plus personnelle, à l'égal de ces bandes d'actualités qui évoquent des événements qui ont marqué l'enfance d'Aliocha. En fait :

Cette dialectique opérée entre le surgissement du passé et la perception du présent n'obéit pas seulement au procédé classique du flash-back ; elle se soumet aussi à la vision d'Aliocha (double de l'auteur) qui éprouve le souvenir comme une réalité seconde insérée dans l'instant présent.

(Estève, 1983 : 68)

Le retour en arrière, comme nous pourrions le penser, n'a pas cette fonction de rupture entre le passé et le présent, mais s'insère à l'intérieur d'une dynamique où le passé fait partie du présent et motive, en quelque sorte, les actions d'aujourd'hui. Tarkovski arrive à réunir le passé et le présent d'une façon magistrale. Les segments filmiques représentant les événements présents (Aliocha, Natalia et Ignat) sont en couleurs, à l'exception d'une scène, sépia celle-là, où Aliocha et Natalia demandent à Ignat avec qui il préfère vivre. Le traitement de la pellicule vient bouleverser les consignes mises en place jusqu'ici, qui veulent que le sépia représente le passé imaginé par Aliocha. Ainsi, cette scène suggère, d'une part, la superposition du passé sur le présent et, d'autre part, la répétition d'une discussion qui s'est déjà déroulée entre les parents d'Aliocha.

Ce dernier exemple nous permet d'aborder une autre figure mémorielle : l'écoulement du temps à l'intérieur du plan où le passé est difficilement dissociable du présent. Tarkovski accentue le temps qui passe dans le plan, soit pour donner le temps à la mémoire de se construire, soit pour donner aux objets le temps de se doter d'une vie antérieure.

Certains plans nécessitent donc une lecture axée sur le rythme du temps qui passe. Il en est ainsi des longs plans qui fixent le visage d'un personnage (Maroussia qui regarde à l'horizon, la jeune fille rousse, Ignat) et plus particulièrement du plan montrant Maroussia qui se regarde dans le miroir ; elle recule puis avance à nouveau et c'est maintenant l'image de Maroussia âgée que nous voyons. De même pour le rond humide de cette tasse qui n'en finit plus de disparaître et qui :

[...] tient aussi sa force d'appel du temps et de l'oubli qui cherchent à l'engloutir, et auxquels il s'oppose avec l'entêtement d'un emblématique souvenir persistant dans les brumes d'une mémoire. (Kral, 1988 : 40)

Cette conscience du temps et de la mémoire est incarnée, entre autres, par la profondeur de champ. Gilles Deleuze a d'ailleurs analysé cette figure en termes de temporalisation et de mémorisation car elle renferme à la fois l'épaisseur du temps et les souvenirs lointains. Dans *Le Miroir*, cette figure est admirablement rendue lorsque Aliocha (hors champ) parle au téléphone avec sa mère. Cette dernière lui annonce que son amie Lisa, avec qui elle a travaillé à l'imprimerie, est décédée. Pendant cette conversation, la caméra effectue un très lent *travelling* jusqu'à la fenêtre, située au bout d'un large corridor bordé de portes, et le *flash-back* de l'imprimerie prend forme. La profondeur de champ rend très bien compte de l'atmosphère d'introspection, du temps qui s'écoule avant la constitution des images-souvenirs et, en ce sens, « la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace » (Deleuze, 1995 : 141).

Le film de Tarkovski illustre un autre concept important de la réflexion deleu-

zienne : les « temps superposés ». Dans *Le Miroir*, différentes époques se côtoient ; elles surgissent sans aucune rupture, sinon par le traitement de la pellicule, qui est, somme toute, assez subtil. Lors de la scène finale, le présent et plusieurs époques du passé sont réunis. Nous voyons Maroussia (jeune) avec son mari étendus dans l'herbe : celui-ci lui demande si elle préfère avoir un garçon ou une fille. Maroussia sourit et tourne la tête... nous voyons alors Maroussia (âgée) accompagnée d'Aliocha, âgé de cinq ans, et de sa sœur. Les plans alternent entre les différentes générations : le couple avant la naissance des enfants et les enfants avec Maroussia âgée. C'est la rencontre des personnages appartenant à des époques différentes, la dissolution du temps en quelque sorte. Le travail spatio-temporel de Tarkovski a fait dire à Kovács et Szilágyi que :

Tarkovski a défini son film comme la « sculpture du temps », il a abandonné la conception du temps moderne et bourgeois, en faveur de la conception chrétienne traditionnelle. Au Moyen Âge, il n'existait pas de temps linéaire divisé en passé, présent et avenir. Tarkovski exprime les changements temporels par des changements spatiaux, les actions du passé et du présent, comme celles de l'avenir, figurent côte à côte, comme dans la peinture médiévale. (1987 : 127-128)

Dans *Le Miroir*, le flux du temps se situe davantage à l'intérieur du plan que dans un travail de montage. En fait, Tarkovski refuse le montage comme élément déterminant du travail cinématographique et recherche plutôt des figures filmiques pour rendre présent le temps à l'intérieur du plan. Le *travelling*, dans *Le Miroir*, joue ce rôle de vision mémorielle qui est « un mouvement du

souvenir qui ramène en images à un lieu autrefois fréquenté, aujourd'hui déserté et qui donne sa tonalité nostalgique et magique» (Vernet, 1988 : 53).

Le film débute et se termine, comme nous l'avons dit, sur deux longs *travelings*. Le premier se dirige doucement vers Maroussia assise sur une barrière ; elle regarde le paysage et semble perdue dans ses souvenirs. La lente avancée la dépasse puis revient vers elle qui fixe un point lointain. Un homme s'avance depuis la forêt. Ce mouvement, qui accompagne le regard de Maroussia observant l'horizon, suggère simultanément une certaine absence et la construction d'une mémoire. Il en est de même pour le *travelling* jumelé à la profondeur de champ que nous venons d'examiner plus haut. Ce mouvement représente bien la pénétration dans les souvenirs et la constitution d'une mémoire. De plus :

Ces travellings de la mémoire ou de la découverte sont très souvent chez Tarkovski doublés d'un montage dans le cadre qui, plus que la correspondance établie par un montage classique, permet une effective coalescence de l'acte et de l'objet vers lequel il se porte. (Amiel, 1988 : 20)

Accompagné par une *voix off*, le premier *travelling* fait aussi pénétrer l'instance spectatorielle dans le récit des souvenirs de cet homme. Cette *voix off*, qui comble les manques du récit, a également ce rapport d'absence-présence, puisqu'elle se situe hors cadre (elle s'absente de l'image) et en même temps participe activement à la diégèse.

Examinons maintenant un dernier élément de l'organisation formelle du film *Le Miroir*. Le processus de la remémoration adopte souvent une forme circulaire en se réappropriant petit à petit des

morceaux de souvenir, en répétant certains événements pour les préciser et les faire sortir de l'oubli. *Le Miroir*, comme plusieurs films de mémoire, est construit sur un mode répétitif, et ce à plusieurs niveaux. Premièrement, en donnant des visages identiques à Ignat et Aliocha, Natalia et Maroussia, Tarkovski rend inévitable la répétition du passé dans le présent. Deuxièmement, Aliocha et Natalia revivent la séparation de Maroussia et de son mari, un peu comme si le présent était le reflet du passé. Troisièmement, le miroir est utilisé fréquemment et renvoie une double image, qu'elle soit identique ou non. En plus d'avoir cette fonction répétitive, le miroir multiplie les regards et confère aux éléments du film ce statut d'absence-présence, comme pour la *voix off*, à travers le rapport proche-lointain qu'il met en scène et qui fait inévitablement référence à la dialectique entre la mémoire et l'oubli.

La répétition des plans montrant la campagne est le leitmotiv de tout le texte filmique. Cette campagne est le point d'ancrage des souvenirs d'Aliocha. La maison champêtre martèle la mémoire d'Aliocha, elle revient par bribes, elle est à la fois présente dans ses souvenirs presque intacts et dans ses rêves d'enfant.

À la toute fin, le cercle se replie sur lui-même, puisque c'est dans les champs ondulés de cette campagne que se réfugie Aliocha. La mémoire a repris ses droits sur le passé oublié et c'est pour mieux fuir et oublier le présent qu'Aliocha plonge dans le passé.

LE TRAVAIL DU SPECTATEUR

Après avoir examiné l'organisation formelle et structurelle, il s'agit maintenant de s'attarder au travail du spectateur. Ce dernier actualise le film à partir des stratégies utilisées par le texte. Pour

définir ces stratégies, l'instance spectatorielle du film s'appuie, entre autres, sur le système stylistique et les références contextuelles.

En ce qui concerne les références contextuelles, le texte filmique pose d'emblée deux espaces et deux temps distincts : d'une part, le personnage et ses relations actuelles avec sa famille, sorte de temps zéro, et, d'autre part, la mémoire de ce personnage hantée par la guerre (trente-cinq années auparavant), qui se traduit par des souvenirs, des rêves d'enfant et des documents d'archives. Ces derniers s'associent à la mémoire puisqu'ils « s'intègrent presque sans rupture à la continuité filmique ; ils n'ont pas l'acuité des choses vues mais la tonalité neutre du souvenir » (Martin, 1978 : 52). C'est ainsi qu'au détour des images représentant des enfants espagnols s'embarquant pour l'Union Soviétique, le père partant pour la guerre, un copain du camp militaire ayant perdu ses parents lors du siège de Leningrad, ou encore des Chinois brandissant des affiches de Mao, cette mémoire individuelle rejoint l'Histoire. Il y a ici conjonction entre l'historique, le personnel et le narratif.

Le Miroir est intimement lié à l'histoire et à la culture russe. Plusieurs références sont faites à la littérature, notamment à Tchekhov, par l'intermédiaire du médecin (le premier *flash-back*), à Dostoïevski, lorsque Lisa, la collègue de Maroussia, compare celle-ci à une héroïne de cet écrivain et lorsque Aliocha adulte dit à Natalia qu'elle fréquente une sorte de Dostoïevski, et enfin à Pouchkine, puisque Aliocha (12 ans) lit une lettre que celui-ci avait écrit à Tchadaev en 1836. Les souvenirs d'Aliocha sont créés par cette culture et par les événements politiques au cours desquels il a grandi.

Par conséquent, l'organisation formelle et structurelle du film est basée sur la remémoration, à la fois par l'intermédiaire de plusieurs couches temporelles qui s'emboîtent les unes dans les autres et par un mouvement circulaire qui se fonde sur le présent et le passé. Ce va-et-vient constant entre le passé et le présent crée une autre dimension temporelle qui dépasse la simple représentation du passé :

Instead of controlling the viewer's attention by cutting from one image to the other, Tarkovsky emphasizes the temporal nature of reality, by means of which he transcends the commonplace that the naked eye neglects or is unaccustomed to perceiving.
(Petric, 1989-90 : 28)

Ce qui est essentiel dans le passé ce ne sont pas simplement les événements révolus, mais le lien qu'ils entretiennent avec le présent et la connaissance qu'ils apportent. Les souvenirs d'Aliocha, notamment ceux qui ont trait à son enfance avec sa mère à la campagne, sont déclenchés par la simple présence d'Ignat qui lui renvoie sa propre image d'enfant élevé par sa mère seule. Les autres images-souvenirs et les rêves de son enfance sont hantés par l'absence du père et par une admiration-haine à l'égard de la mère. Aliocha adulte entretient le même rapport avec sa femme Natalia, qu'il compare d'ailleurs très souvent à sa mère. Le schéma général du texte filmique repose sur cette équation : le présent est le simple reflet du passé.

La stratégie discursive fait intervenir certains codes idéologiques et rhétoriques. Au niveau idéologique, nous pouvons parler d'une mise en scène de l'époque stalinienne et de la Seconde Guerre mondiale (scène de l'imprimerie, le siège de Leningrad, etc.). Quant à

l'aspect rhétorique, nous pouvons souligner que, dès le début du film, il y a une plongée lyrique et poétique dans les souvenirs. Le spectateur est amené à construire une histoire, notamment à travers la *voix off* qui raconte le passé et par le lent mouvement de caméra qui le fait entrer dans le récit :

Par le travelling, Tarkovski pousse le spectateur dans l'image, comme s'il lui disait : « Mettez vous [sic] là d'où, [sic] on voit bien ce qui se passe ».
(Kovács et Szilágyi, 1987 : 37)

La lecture des poèmes d'Arseni Tarkovski et l'utilisation de la musique (Pergolèse, Bach, Purcell) viennent aussi appuyer la construction de l'histoire, puisqu'elles permettent de comprendre le cheminement spirituel des personnages. Dans le premier *flash-back*, Maroussia, qui était assise sur la barrière, retourne à la maison. Ce n'était pas son mari qui était à l'horizon mais un médecin à la recherche de son chemin. Alors une voix anonyme, hors cadre, lit un poème qui rend compte de la solitude de Maroussia.

Tout repose sur la mémoire de cet homme, Aliocha, qui se souvient de son passé pendant la guerre. Cela constitue le canevas narratif du texte filmique. Les relations qu'Aliocha entretient avec son entourage, Natalia, sa mère et Ignat, le ramènent inévitablement à son passé à travers des images-souvenirs et des rêves d'enfant. Selon Henri Bergson :

[...] si une perception rappelle un souvenir, c'est afin que les circonstances qui ont précédé, accompagné et suivi la situation passée jettent quelque lumière sur la situation actuelle et montrent par où en sortir. (1939 : 52)

Les réflexions présentes d'Aliocha, au sujet de l'éducation de son fils, de ses

rapports avec sa mère et avec sa femme, provoquent des retours en arrière qui permettent au spectateur de faire le lien entre les différentes époques. À d'autres instants, les temps se superposent comme dans cette image voilée où Maroussia jeune se regarde dans le miroir, puis s'avance vers le miroir, en enlève la buée : l'image qui est alors reflétée est celle de Maroussia âgée.

À partir de la contextualisation et de la stratégie textuelle qu'utilise le texte filmique, le spectateur est en mesure de bien saisir l'ensemble des informations que le film véhicule. Cette stratégie fait que le film s'apparente à un puzzle où plusieurs mémoires se rencontrent et se superposent. À travers ces divers registres, l'instance spectatorielle est guidée par les souvenirs d'un homme, qui se traduisent par certains mouvements de caméra, l'utilisation de la *voix off*, la répétition de certaines images, un travail sur le traitement de la pellicule et l'écoulement du temps à l'intérieur du plan. Parallèlement aux souvenirs, c'est la conscience du temps qui est rendue presque palpable par les longs *travellings* qui nous font découvrir le visage de cette jeune fille rousse ou les pages du livre de Léonard de Vinci que l'on tourne lentement. Pour Esquenazi, rappelons-le, la profondeur est de l'ordre du sensible :

[...] car distance et durée ne sont pas perçues, mais vécues. C'est le long du mouvement que l'intensité de cette différence est éprouvée. En cela la profondeur renvoie bien à une dimension « imaginaire » de l'image.
(1994 : 237)

L'architecture du film repose sur un miroir qui est ici une sorte de machine à remonter le temps. C'est donc à l'aide de ce miroir que l'instance spectatorielle plonge dans les souvenirs d'Aliocha, et

même au-delà, puisque les plans du texte filmique comprennent toute l'épaisseur du temps. Le spectateur, dans l'écoulement de ce temps, peut dévier de cette trajectoire et chercher beaucoup plus loin :

Le temps apparaît quand est ressenti au-delà des événements, comme le poids de la vérité. Lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. (Tarkovski, 1989 : 112)

Le spectateur est donc amené à chercher hors du texte filmique car le mélange des différentes mémoires donne à l'œuvre un sens non fini, en construction. De plus, les figures stylistiques utilisées, notamment la profondeur de champ, laissent place à l'imaginaire. L'instance spectatorielle, dans un premier temps, se situe à l'intérieur du texte et peut accumuler des indices disparates qui permettent de constituer une sorte de récit mémoriel et, dans un deuxième temps, elle se situe à l'extérieur du texte filmique et peut puiser dans ses références, son imaginaire et ses perceptions anciennes².

Ce type de film, que nous avons appelé « film de mémoire », a une structure discursive qui s'apparente à la mémoire en acte et favorise le travail actif et personnel du spectateur. Ainsi, le sens que l'on attribue au film dépasse largement les images projetées sur l'écran. Le spectateur dans son travail de réorganisation et de compréhension du texte filmique superpose les images provenant du film et celles, antérieures, qui perdurent dans sa mémoire ; c'est par la combinaison de ces différents éléments qu'il donne un sens au texte filmique.

NOTES

1. Nous avons déjà consacré un article à un film qui traite également de la mémoire (« Pragmatique et esthétique du film de mémoire. L'exemple de *Strass Café* »). Nous définissons alors le film de mémoire par l'émiettement narratif, la répétition, une temporalité floue, discontinue et multiple et une manifestation discursive imposante. *Cinémas*, vol. 6 n°s 2-3, printemps 1996.
2. Dans l'article précédemment cité, nous parlions de « dérive spectatorielle » afin de définir le travail particulier du spectateur d'un film de mémoire qui puise à l'intérieur de son imaginaire et de son expérience mémorielle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMIEL, V. [1988] : « Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire », *Positif*, n° 324, février, 20-21.
- BERGSON, H. [1939] : *Matière et Mémoire*, 93^e éd., Paris, Quadrige/P.U.F.
- DELEUZE, G. [1995] : *L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- ESQUENAZI, J.-P. [1994] : *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan.
- ESTÈVE, M. [1983] : « Le temps du souvenir », *Études Cinématographiques*, n°s 135-138, 63-73.
- KOVÁCS, B.A. et A. SZILÁGYI [1987] : « Introduction à la poétique », et « Le souvenir en tant que thème éthique », *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 27-44 et 107-128.
- KRAL, P. [1988] : « La maison en feu », dans G. Ciment (dir.), *Andreï Tarkovski*, Dossier Positif/Rivages, Paris, Rivages, 39-49.
- MARTIN, M. [1978] : « Le Miroir », *Écran*, n° 66, février, 51-53.
- PETRIC, V. [1989-90] : « Tarkovsky's Dream Imagery », *Film Quarterly*, vol. 43, n° 2, 28-34.
- TARKOVSKI, A. [1989] : *Le Temps scellé*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- VERNET, M. [1988] : *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Essais ».

LA GÉNÉRATION DE LA RUPTURE: LE RÉCIT D'ÉMANCIPATION FÉMININ DES ANNÉES 70 EN FRANCE

FRANÇOISE PAROUTY-DAVID

Si les *gender studies* et les *cultural studies* se multiplient en Amérique du Nord, il faut bien reconnaître que la critique française marque le pas en la matière. Cependant, la production féministe abondante dans les années 70 peut donner lieu à une réflexion d'ordre générique sur un corpus qui, pour paraître hétérogène avec des romans, récits, mémoires, autobiographies de femmes, n'en est pas moins organisé autour d'un axe majeur de cohérence d'ordre culturel : la volonté pour la femme de prendre la parole pour se dire dans un contexte socio-historique qui s'y prête et qu'elle suscite simultanément. Nous voilà bien au cœur des recherches suscitées avec des questions de genre, de génotexte, de socio-sémiotique. Nous nous proposons donc ici, grâce à la sémiotique, de faire le point sur un trait discret de ce corpus littéraire féministe qui, dans les années 70, connaît son acmé comme nous l'avons démontré dans notre thèse consacrée au *récit d'émancipation féminin de 1968 à 1990* (Université de Limoges, 1993) où nous lui reconnaissons un statut de genre.

Le décrire revient à relever et observer tous les éléments qui constituent sa forme spécifique, qui apparaît caractérisée par la *rupture* puisque ce genre se veut en rupture avec les autres et que son objet est d'induire une rupture dans les mentalités. Nous avons choisi ici de rendre explicite la rupture qui marque la génération de ces textes, en premier lieu

dans son programme narratif. Nous en soulignons la pertinence à travers la définition synthétique qu'en propose le groupe d'Entrevernes :

[...] on appelle programme narratif la suite d'états et de transformation qui s'enchaînent sur la base d'une relation Sujet-Objet et sa transformation [...]. Pour l'analyse on nomme par commodité le programme narratif à partir de la transformation principale.

(Groupe d'Entrevernes, 1984 : 16)

Nous partons du roman d'apprentissage canonique codifié par M. Bakhtine et S. R. Suleiman pour étudier en contrepoint des œuvres d'Annie Ernaux, Marie Cardinal, Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Benoîte Groult et Annie Leclerc principalement.

Notre travail a pour partie sa source dans la lecture de *l'Esthétique de la création verbale* de Mikhaïl Bakhtine, où ce dernier établit une typologie historique du roman, dans laquelle il opère une classification fondée sur les principes structuraux de l'image du héros principal. Elle comprend le roman de voyage, le roman d'épreuves, le roman biographique et le roman d'apprentissage. Ce dernier, qui a retenu notre attention, concerne *l'homme en formation* dans le roman, et ses réalisations selon Bakhtine vont de *La Cyropédie* de Xénophon à *La Montagne magique* de Thomas Mann, incluant *Gargantua* et *Pantagruel* de Rabelais, comme

Télémaque de Fénelon, *Émile* de Rousseau ou *Enfance, Adolescence et Jeunesse* de Tolstoï. Remarquons que son énumération ne propose aucun auteur ni héros féminin. Le principe de cohérence de Bakhtine dans cet ensemble est d'assimiler ce héros masculin à une grandeur variable :

L'homme se forme en même temps que le monde [...] à la frontière de deux époques [...]. Ce passage s'effectue en lui et à travers lui. Il est contraint de devenir un type d'homme nouveau, encore inédit. C'est précisément la formation de l'homme nouveau qui est en cause. (Bakhtine, 1984 : 228)

Le paradigme en est le *Wilhelm Meister* de Goethe, en ses deux parties : *Les Années d'apprentissage* et *Les Années de voyage*. À l'inverse et d'une manière générale, les autres romans proposent des héros dont l'image, même si elle ne se découvre à nous que progressivement, est constituée d'emblée. Ces personnages sont, selon Bakhtine, des *unités statiques*. Le sujet du récit d'apprentissage, au contraire, est une *unité dynamique* : ainsi se trouvent posées, en interaction réciproque, la formation de l'individu et l'évolution de la société.

Bakhtine parle donc d'évolution du *sujet* à juste titre à propos d'une œuvre où l'organisation actantielle révèle un sujet se glissant progressivement dans tous les actants. En effet :

– Le *destinateur* qu'est la société figurée par l'autorité du père s'est enrichi, dans l'état final, du *sujet* lui-même. Le choix de l'objet qui était imposé au départ, a été nié puis assumé par le *sujet*. L'acquisition de ce pouvoir et vouloir-faire conjoints est le produit de l'apprentissage. Remarquons que Bakhtine n'emploie pas le terme d'émancipation alors qu'il serait admissible même dans une perspective juridique, dans la mesure où Wilhelm se libère de la tutelle paternelle, mais il est vrai qu'après un parcours initiatique, il adhère au conditionnement social premier.

– Le *destinataire* également inclut le *sujet*. La part de l'individu au sein de la société est accrue: il y réalise son épanouissement personnel et constitue par là un indice de l'évolution sociale. L'homme change et la société avec lui mais en douceur, dans la continuité.

– L'*objet* réalise la compétence du *sujet* qui choisit un mode de vie, une épouse, et une activité au lieu d'en hériter.

– Les *adjuvants* sont conquis par le *sujet* et sont les outils nécessaires à l'accomplissement du nouveau projet de vie. Si, dans l'état initial, les adjuvants renvoyaient au destinateur, ils renvoient, dans l'état final, au *sujet* lui-même, à ses capacités et à ses désirs.

Ces adjuvants nous rappellent les théories de S. R. Suleiman sur la structure du roman d'apprentissage, où, selon elle, deux transformations parallèles affectent le *sujet*: celui-ci va de l'ignorance de soi à la connaissance de soi et, simultanément, de la passivité à l'action. Les opposants¹ de l'état initial – *ignorance et passivité* (Suleiman, 1983 : 81-123) – ont disparu pour être remplacés par leurs contraires – *connaissance et action* – qui ont donc aussi un effet contraire sur le *sujet*: là est la transformation majeure. Elle entraîne toutes les autres qui peuvent

se réduire à une seule: le *sujet* s'introduit dans tous les actants où il ne figurait pas initialement, mais sans les bouleverser. C'est la raison pour laquelle nous trouvons le terme d'*apprentissage* plus justifié que celui d'*émancipation*. Le *sujet* domine ses goûts personnels qui l'auraient éloigné de l'objet fixé pour lui par la société, et finit par assumer les valeurs enseignées initialement. Ce voyage à travers le monde, les hommes, et lui-même, l'a amené à leur reconnaissance et à leur assumption². Certes, la société a agi sur lui comme il agit désormais sur elle et peut l'améliorer, mais sans bouleversements. Goethe illustre ainsi une conception *linéaire* du progrès de la civilisation.

Le *sujet* a eu à vivre une phase d'instabilité où il cherchait son bonheur en dehors des prescriptions sociales. Son relatif échec l'a enrichi, il lui a permis des acquisitions mais jamais Wilhelm n'est allé jusqu'à remettre en cause la société de son temps ou sa classe sociale et encore moins le statut de son sexe. La trame diégétique de ce récit est celle d'une évolution, pas d'une révolution, elle ne comporte pas de signes de rupture, pas de véritables déplacements dans le contenu des rôles actantiels. Nous sommes dans une continuité, l'ordre établi reste stable. Dans l'état transitoire ou de formation, divers événements impliquent que la vie se charge de donner raison aux solides institutions sociales. Celles-ci semblent ne pas pouvoir être ébranlées par les aspirations éphémères de la jeunesse.

UN SUJET FÉMININ SINGULIER

Des écrits féministes des années 70 se dégagent une spécificité plus ou moins présente jusque-là mais non approfondie par S.R. Suleiman lorsqu'elle écrivait à propos du héros du récit d'apprentissage:

Je dis homme jeune, non pas femme, ce programme (aller dans le monde pour se connaître) était, (et peut-être l'est toujours) envisagé surtout pour – et par – les hommes. En tout cas, les possibilités exploitées par les histoires de Bildung ayant des sujets femmes, sont « différentes ».

(Suleiman, 1983 : 82)

Nous ne nous contenterons pas des guillemets de l'auteur pour souligner cette différence³, nous essayerons de l'expliquer en considérant à nouveau l'état initial comme la mise en place d'un conditionnement, l'état transitoire comme une crise nécessaire pour aboutir cette fois à l'émancipation, sorte de re-naissance.

La mise en place d'un conditionnement

Nous envisagerons en premier lieu l'œuvre d'A. Ernaux. Sous forme romancée ou autobiographique, depuis *Les Armoires vides* (1974), elle reprend inlassablement la même recherche, animée du besoin de « débroussailler [son] chemin de femmes » (1981 : 63). En fait, si le discours varie, dans les divers récits nous pouvons toujours aisément déceler les étapes chronologiques de ce « chemin ». Tout d'abord c'est l'enfance heureuse et libre de tous préjugés. Progressivement, à l'adolescence s'insinue la nécessité d'apprendre ces « différences dans les rôles » sexuels pour correspondre à ceux que la société a prévus pour les filles, les leur désignant comme objet. Par l'intermédiaire de divers adjuvants que sont l'école, les amies, les modèles maternels de la bourgeoisie, l'adolescente intègre « les bons conseils à l'usage des filles, balayant [ses] principes de liberté » (*ibid.*, p. 95). Tel est le premier état dont nous devons tenir compte, celui où s'impose une tutelle, un joug dont le sujet va souffrir.

frir et qui correspond bien à ce que la sémiotique appelle *phase de manipulation* où les modalités se superposent : le destinataire communique au sujet un vouloir-faire qui correspond à un devoir-faire.

Soulignons que dans ces récits, la famille peut sembler n'avoir pas forgé directement le conditionnement de la fillette. L'antériorité d'une petite enfance libre de préjugés, telle que nous l'avons évoquée, le prouve. Cependant, la conception de rôles à acquérir à tout prix s'impose à l'insu des familles mêmes qui s'en voudraient dégagées. Une remarque d'A. Ernaux-sujet, à propos de sa mère, en témoigne, où il est question des rôles de mère et de femme d'intérieur. « Elle aussi, elle y pensait donc pour moi, sauf que c'était repoussé après le métier » (*ibid.*, p. 102). Le vrai destinataire est donc la société sans distinction de classes, qui subsume l'encadrement familial. Ainsi s'impose une hiérarchie dans les opérations : le sujet féminin dépend de son environnement proche, qui dépend lui-même d'un consensus social sur les valeurs féminines à transmettre.

Dans d'autres récits d'auteurs issus d'une classe sociale privilégiée, le conditionnement est mis en place très tôt par la famille qui contribue alors plus largement à la transmission des rôles et des convenances, et accentue sa pression sur l'enfant à la période décisive de l'adolescence. Acquis sociaux et rôles sexuels y sont étroitement intriqués. Nous prendrons pour exemple l'éducation de M. Cardinal relatée dans *Les Mots pour le dire*.

C'était une séance d'initiation à laquelle ma mère et moi nous nous étions livrées. À une séance importante, la plus importante peut-être. Elle me donnait les pièces les plus précieuses de l'uniforme invisible qui désignera ma caste à quiconque me rencontrera [...] En mourant, en jouant, en mettant un

enfant au monde [...] en dansant avec mon fiancé dans une guinguette ou au bal du gouverneur, je devais porter mon uniforme invisible. (1978 : 142)

Dans un cas comme dans l'autre, les goûts, les pulsions, les désirs du sujet doivent être totalement niés pour que s'y substituent les principes établis par consensus social tacite ou explicite. En fait, l'apprentissage s'opère soit par familiarisation insensible, par imprégnation d'un mode de vie et de pensée dans lequel évolue le *sujet*, soit par prescriptions expresses et préceptes, mais

[...] toute société prévoit des formes d'inculcation qui, sous les apparences de la spontanéité, constituent autant d'exercices structuraux tendant à transmettre telle ou telle forme de maîtrise. (Bourdieu, 1972 : 191)

L'éducation du sujet apparaît donc comme l'apprentissage d'un rôle d'où est bannie toute initiative personnelle. Le sujet n'a aucune modalité propre. Il est en réalité objet, courroie de transmission entre destinataire et destinataire, qui se fondent en un même actant : la société. L'identité de ces deux rôles est un facteur du maintien de l'ordre. Sa quête est celle que ses destinataires ont choisie pour lui : le mariage et ses conséquences, le confinement à l'intérieur, la passation de ces données traditionnelles à la génération montante.

L'origine sociale du sujet a un effet essentiellement sur le début du récit. Le conditionnement commence plus tôt dans la bourgeoisie, plus consciente des impératifs canoniques, de ce fait la différence sexuelle est accentuée par la différence sociale. Cela ressort de la comparaison des récits respectifs d'A. Ernaux, issue d'un milieu fort modeste, et de M. Cardinal, née dans la haute bourgeoi-

sie, coloniale qui plus est. Toutefois, au moment où ces narratrices analysent leurs parcours, elles appartiennent toutes au même monde : elles ont toutes eu accès à des études supérieures⁴ et sont devenues journalistes et écrivains. Toutes ont opéré « des stratégies de reconversion pour échapper au destin collectif de leur classe » (Bourdieu, 1979 : 124) et surtout de leur sexe. Aucune ne veut se contenter de n'attendre de l'avenir que la perpétuation de l'ordre ancien pour l'établissement de son être social.

Dans *La Venue à l'écriture*, H. Cixous relate un parcours semblable. Les processus de conditionnement ne sont pas décrits, mais le destinataire est clairement désigné pour le sujet qui subit la condamnation de « l'histoire » (Cixous, 1986 : 15), la contrainte de « la scène sociale » promulguant « l'édit d'aveuglement » (*ibid.*, p. 11), et proposant comme objet « un destin de restriction et d'oubli » (*ibid.*, p. 23), « vocation d'engloutie, trajet de scybale » pour le sujet féminin. Tous les adjuvants à cette quête se résument en une figure, celle des « cages » (*ibid.*, p. 17 et 37) qui répriment toute velléité d'élan personnel.

Jusque-là les parcours d'un sujet masculin ou féminin sont superposables. Nous reconnaissons ce qui vient d'être dit du roman d'apprentissage canonique. Les sujets, masculin comme féminin, subissent une éducation dont la finalité est de perpétuer la stabilité sociale. Elle suppose, dans les deux cas, un effacement des individualités au profit du groupe. Toute la *différence* dans l'évolution ultérieure des structures narratives va se faire au niveau de l'objet qui contient la *différence* des rôles corrélative à la *différence* des sexes. Le sujet masculin est dressé à dominer, le sujet féminin à être dominé : le premier peut se contenter d'*apprendre*, le second peut éprouver le besoin de *s'émanciper*.

Crise et déchirure

La seconde étape dans la chronologie diégétique est celle d'un état transitoire qui est un état de *crise*⁵.

Celle-ci se situe d'abord à un niveau profond ou intrapersonnel, où le *sujet* devient son propre destinataire en choisissant un nouvel *objet*: la connaissance de sa propre identité au-delà de tous les refus et contradictions qui l'agitent.

Écrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. Affirmation d'une force intérieure capable de regarder la vie sans mourir de peur, et surtout de se regarder soi-même, comme si tu étais à la fois l'autre [...] et rien de plus ni de moins que moi.
(Cixous, 1986: 14-15)

Le plus souvent toute narration rend compte de la circulation d'un *objet* que le sujet échange, transmet ou cherche. Dans le *récit d'émancipation féminin*, l'*objet* se modifie. Simultanément, cette période d'intense questionnement intérieur se traduit dans une relation détériorée à l'entourage, donc aux *destinateurs* les plus proches que sont les parents ou éventuellement le conjoint. Celui-ci est perçu comme le relais du père pour figurer la loi imposée à la femme. « Elle est définie par ses appartenances, femme de, comme elle a été *filles de*, de main en main » (*ibid.*, p. 50).

À un plan supérieur, le conflit aboutit à une remise en question de la condition de la femme qui subsume le devenir propre d'un *sujet* particulier et permet d'envisager un nouveau *destinataire* à cette quête: une société nouvelle régie par des rapports différents entre individus. La démarche est soulignée par la richesse de l'intertextualité. En effet, le *destinateur* est le *sujet* lui-même avec ses appuis sur des référents extérieurs qui lui servent de miroir, souvent des écrits féministes.

Ainsi, au cours du récit rapporté dans *La Femme gelée*, A. Ernaux-sujet établit de constantes évaluations entre son propre vécu et les leçons retenues du *Deuxième Sexe* de S. de Beauvoir (Ernaux, 1988: 52, 129 et 150). Elle mesure sa propre soumission ou sa libération, selon les péripéties, à l'aune d'une autre existence exemplaire à ses yeux, celle de V. Woolf (*ibid.*, p. 175). Elle oscille entre un devoir-faire pour accomplir la volonté supérieure du *destinateur* premier et son propre vouloir-faire puisqu'elle est *destinateur* et *sujet* simultanément. Sa ligne n'est pas droite. Cette tension entre deux modalités correspond à un épisode fortement pathémisé, une déchirure caractéristique de la crise et de ce fait du programme narratif dans le *récit d'émancipation féminin*.

Un événement personnel précis peut susciter cette tension et des questions. Lors de cette phase difficile à fonction heuristique, les éléments de réponse qui vont apparaître seront d'abord de l'ordre du *refus*: refus du sujet dans sa confrontation avec toute figure d'autorité. Dans *Les Mots pour le dire*, le refus d'être soumise à un ensemble constitué par la famille et le milieu médical lors d'une grave dépression nerveuse est induit par l'écart entre les valeurs prônées par ce milieu et celles du sujet dont il n'est tenu aucun compte. Cette femme refuse le modèle canonique de la parfaite épouse-mère-ménagère bourgeoise qu'elle devrait intégrer. La seule issue envisageable est celle d'une prise en charge du sujet par lui-même dans la cure psychanalytique. Progressivement, il quitte « l'attitude de la défense » (Cardinal, 1978: 50) propre à son asservissement pour aller vers un équilibre ainsi conquis.

Le traitement a pris fin quand je me suis sentie capable de prendre la responsabilité de mes pensées et de mes

actes, quels qu'ils soient.
(*Ibid.*, p. 209)

Pour C. Chawaf et H. Cixous, le *destinateur* absolu et premier a explicitement été le père, image d'une autorité affectueuse et tyrannique, dont il faut un jour se détacher pour assumer une réelle autonomie. L'événement personnel déterminant la crise est pour elles la rencontre de la mort.

Dans *Crépusculaires*, C. Chawaf opère cette rupture après un travail de deuil qui aboutit à son autonomie.

Je suis bouleversée par tout ce qui sort de moi, par ce débit, maintenant que je ne peux plus m'enfouir en toi, me réduire à l'enfance, à ce barrage, maintenant que la proximité de la mort libère douloureusement mon corps de femme dont tu avais arrêté le développement. (Chawaf, 1981: 103)

Cette rupture conditionne aussi son propre travail d'écriture.

H. Cixous avec *Dedans* illustre également la nécessité d'une émancipation quand la pression conjuguée de la société et de la mère ont pour objectif de lui faire oublier le père mort. Elle se libère en proclamant son attachement éternel et presque incestueux donc en rupture avec les conventions. L'écriture est à conquérir « pour barrer la mort » (Cixous, 1986: 13) et « pour mettre au monde un nouvel être » (*ibid.*, p. 16). Elle en fait le récit dans *La Venue à l'écriture* où s'impose ce qui se substitue à l'ancien destinataire: la force d'une « voix » intérieure qui « jaillit » (*ibid.*, p. 30), un « souffle [...] irrésistible » (*ibid.*, p. 45), une « féminité [...] inévitable », soit autant de manifestations du sujet lui-même.

Désormais, nous pouvons dire que, comme dans le récit d'apprentissage canonique, le *sujet* s'est glissé dans tous les

actants principaux : *destinateur*, *destinataire* et *objet*. Mais alors que Wilhelm Meister finissait par assumer les valeurs enseignées, le personnage féminin bouleverse son univers, entrant en conflit avec ses anciens *destinateurs* et *destinataires* et modifiant l'*objet* de sa quête. Cette *rupture* le porte vers des valeurs qui sont à découvrir, à revendiquer – d'autant plus que certaines constituent des interdits de longue date comme le corps, la sexualité, l'écriture –, valeurs jusque-là non seulement ignorées comme telles mais frappées de censure. Du fait de cette transformation, nous pouvons concevoir – dans l'étroite corrélation qui unit tout *sujet* à son *objet* – que le sujet sera à son tour modifié par l'accès à ces nouvelles valeurs qui font partie de ce que Greimas nomme les valeurs hyponymiques (1983 : 170), c'est-à-dire internes au *sujet*. Elles situent le récit dans une quête d'ordre existentiel.

Un autre trait pertinent est à noter : les éléments qui composaient le *destinateur* et les *adjuvants* dans l'état initial sont devenus les *opposants* du *sujet*, c'est un *bouleversement de l'ordre établi*. La transformation du *sujet* a des conséquences sur tous les actants sociaux. En effet, le sujet affronte dans son effort d'émancipation tout ce qui permettait la transmission des rôles conventionnels : la société dans son ensemble, les principes, les modèles qu'elle impose dans toute forme d'apprentissage. Les nouveaux *adjuvants* sont la *mémoire* comme source de réflexion, le savoir puisé dans les livres, la mobilité, l'accès à *toute forme d'expression* et notamment la *prise de parole*. Nous percevons rarement dans ces récits des initiatrices directes mais des influences, une amie, un psychanalyste ou des auteurs féministes, toujours les mêmes cités et en premier lieu S. de Beauvoir et V. Woolf. L'*adjuvant* peut être aussi

un instrument récurrent d'un récit à l'autre, comme le miroir, outil spéculaire de la construction de soi. Force nous est de reconnaître l'impossibilité de répartir clairement tous les *adjuvants* et *opposants*, répartition qui pourrait être sécurisante au demeurant. Mais il nous semble que cette vision dichotomique est une simplification abusive, remise en cause ici par l'ambivalence de certains actants.

Ainsi l'école est à la fois *opposant*, parce qu'elle transmet les stéréotypes de la répartition sexuelle des tâches dès l'apprentissage de la lecture (Ernaux, 1988 : 60) jusqu'à l'orientation (*ibid.*, p. 108), et *adjuvant*, parce qu'elle permet l'instruction qui est le plus puissant outil de libération, la classe de « philo » est attendue « comme une révélation » (*ibid.*, p. 97). Peut-être cet exemple permet-il de souligner l'acuité de la *souffrance* du sujet pour lequel nous parlions déjà de *déchirure*. La difficulté à déterminer très nettement les rôles actantiels illustre la difficulté du sujet à se situer lui-même dans l'échiquier social, à trouver sa *place*.

Ajoutons à cette analyse une autre remarque sur le *sujet* lui-même, car S.R. Suleiman parlait à propos du roman d'apprentissage « d'homme jeune ». Le héros masculin vit son apprentissage dans le prolongement immédiat de son adolescence. La femme qui s'émancipe peut le faire à tout âge :

- celui de ses années d'études, c'est le cas d'A. Ernaux, émancipation non aboutie puisque absorbée dans une vie conjugale traditionnelle, mais ensuite à nouveau revendiquée ;
- celui d'une maternité, c'est le cas encore d'A. Ernaux dans une seconde période, mais aussi d'A. Leclerc ;
- celui de l'impétueuse nécessité d'écrire, plus imprécis encore mais déterminé par le deuil, tel que nous le lais-

sent entendre C. Chawaf ou H. Cixous ; – celui plus tardif d'une ouverture nouvelle, corrélatrice à la maladie ou à un contexte social et littéraire propice. M. Cardinal et B. Groult ont déjà de grands enfants et quelques romans publiés quand elles s'émancipent dans et par le récit d'une facture désormais nouvelle. Autant dire que l'émancipation du sujet féminin ne correspond à aucun âge précis et que les paramètres proposés ci-dessus peuvent très bien se cumuler pour pousser le sujet dans cette voie. Toutes ces analyses prouvent que si les circonstances de la crise peuvent être diverses, le point commun à tous ces parcours est la nécessité éprouvée par le sujet de s'affranchir au sens où on l'entend dès le droit romain.

Vers la re-naissance

Tous les récits de ce corpus n'aboutissent pas à un état final, synonyme d'équilibre retrouvé, mais tous y tendent. *La Femme gelée* qui nous a servi de référence à plusieurs reprises se termine sur un échec :

Des différences, quelles différences, je ne les percevais plus [...] Elles ont fini sans que je m'en aperçoive, les années d'apprentissage. Après c'est l'habitude [...] une femme gelée. [...] Il me semblait que je n'avais plus de corps. (Ibid., p. 181-182)

Dans ce contexte, le terme d'*apprentissage* prend une connotation péjorative puisqu'il s'agit d'*apprendre l'aveuglement* sur un mode comparable à celui du récit masculin. Il laisse entendre qu'une autre phase d'une autre nature va lui succéder : les prédicats du passé et le récit étalé dans ces pages disent par préterition que cet échec sera dépassé, justement dans un cheminement libérateur. Il devient de plus en plus clair qu'appren-

tissage et émancipation, bien loin d'être synonymes, sont antinomiques, et ici l'émancipation passera par l'acte d'écrire.

Certains récits d'émancipation ne commencent qu'à cette troisième phase. Tel est le cas de *La Clé sur la porte* où M. Cardinal propose de nouveaux principes d'éducation pour que ses enfants échappent à

[...] *la sphère hermétiquement close de la famille traditionnelle*, [où] *les êtres humains ressemblent à des mouches qui se cognent partout, s'épuisent à essayer d'aller vers la lumière*.

(1977 : 46)

Les postulats sont le dialogue qui implique l'écoute et le respect de l'autre, la liberté d'expression, l'égalité des sexes et des âges, autant de valeurs absentes du « lavage de cerveau intensif cruel et profond » (*ibid.*, p. 106) que supposait l'état initial. Ces nouvelles règles de vie fondent de nouvelles relations dans la famille et nécessairement, au-delà, dans une société nouvelle. F. Mallet-Joris relate de semblables tentatives dans *La Maison de papier*. Dans ces récits, l'objet de la quête ne peut jamais être atteint, c'est à chaque *sujet* que revient le pouvoir d'imaginer de nouveaux rôles dans la famille ou dans le contexte professionnel. Le propre de cet *objet* est sa mobilité, sa souplesse, puisqu'il tient compte des désirs de chacun, puisqu'il est fonction de la connaissance que le *sujet* a de lui-même. Cependant, des traits globaux se détachent et particulièrement une revendication du partage des tâches et des loisirs au sein du couple dans « ce bonheur de pouvoir hurler à l'aliénation » (Ernaux, 1988 : 167), une responsabilisation de chacun dans la famille et notamment des enfants, une autonomie du corps et de l'écriture. Cet objet est tout le contraire de celui qui est posé comme figé, déter-

miné, stéréotypé dans l'état initial, voire dans le récit d'apprentissage où l'*ordre social* n'est pas contesté.

Cette voie choisie de l'émancipation est cependant étroite et précaire. Des *opposants* subsistent. Ceux qui expliquent l'échec du *sujet* dans *La Femme gelée* : la « malédiction de la psychanalyse », « la bible des mères modernes, organisées, hygiéniques », qui enseigne aux couples modernes la conduite à tenir en toutes circonstances, « le fameux halo de la femme mariée » qui entrave la solidarité entre les femmes, le cliché « de la femme totale [...] fière à la fin de tout concilier [...] supernana » qui accrédite l'idée d'une illusoire égalité entre les sexes (*ibid.*, p. 157 et 173). Autant d'éléments qui créent en chaque femme de ces récits des obstacles et, obstacle majeur, une autocensure dont elle a peine à se dégager. Cette lutte qui caractérise la volonté d'émancipation de la femme s'appuie sur les mêmes *adjuvants* que dans le second schéma. Ces outils de la libération ne peuvent être que consolidés, lors de l'acquisition de modalités propres, par un *sujet* qui a trouvé son identité et décidé de son mode d'action qui comprend souvent une insertion sociale par le travail. Mais la démarche entreprise est perpétuelle ainsi que l'affirme la narratrice dans *Les Mots pour le dire* :

Il y a entre celle que j'étais et celle que je suis devenue une distance inestimable [...] cette distance ne fait que s'accroître car une analyse ne se termine jamais, elle devient une manière de vivre. (Cardinal, 1978 : 307)

Distance, écart entre un avant et un après, ainsi se crée une hiérarchie entre les segments de l'axe syntagmatique de la rupture. La clé de voûte du programme narratif de l'émancipation est donc plus qu'une transformation, une rupture, va-

riété de la précédente catégorie⁶. Autour de ce point d'articulation se construisent concomitamment et réciproquement de nouvelles entités : sujet, auteur, discours et société, produits d'un éclatement de l'ordre ancien et facteurs d'ouverture.

QUAND LE SUJET EST COLLECTIF

Dans les récits cités jusqu'ici, le *sujet* est *elle* ou *je* le plus souvent. En écrivant *Ainsi soit-elle*, B. Groult, aussi, propose un récit de sa propre existence mais appuyée sur l'histoire de la condition féminine. Elle souligne la souffrance induite par une telle éducation du fait de sa mise en place rigoureuse et systématique d'autant plus douloureuse qu'elle est parfois tardive, c'est-à-dire après que la petite fille a pris goût à un autre mode de vie. C'est donc une « épouvante » que ce voyage, dit-elle, « qui allait me conduire de la liberté indifférenciée de l'enfance à la dépendance de la femelle » (Groult, 1975 : 19). Ce témoignage confirme la pathémisation de l'épisode que nous avons déjà soulignée. Cette allusion est comme mise en abyme dans sa préface, elle l'autorise à partir de son propre exemple pour aborder la condition faite aux femmes. Le *sujet* du pamphlet qui suit est donc pluriel : c'est un collectif « les femmes ». Il englobe les femmes de tous temps et de tous pays, avec les risques d'extrapolation hâtive que cela comporte, mais B. Groult nuance à l'occasion. Cet essai comporte une trame narrative où peuvent se retrouver les trois étapes déjà établies. L'état initial est celui d'un asservissement généralisé, organisé par l'homme et les institutions qu'il a mises en place, « les lois de la société camouflées en décrets de la Providence » (*ibid.*, p. 30). Cet état perdure pendant plusieurs siècles grâce à la toute-puissance de la tradition, puis le XIX^e siècle voit se réaliser de « modestes efforts

d'émancipation » (*ibid.*, p. 130) et « la tutelle sur elles » ne se relâche « qu'au XX^e siècle » (*ibid.*, p. 203). L'état final de ce que B. Groult appelle « la longue marche des femmes » (*ibid.*, p. 145) est la « vérité toute neuve » des femmes de son temps, « le besoin de s'accomplir » enfin formulé et progressivement reconnu dans le contexte socio-historique qui naît en mai 68 en France et ailleurs.

La fonction de *destinateur* renvoyait à la société conçue par les hommes, elle serait désormais régie par les femmes aussi ; la preuve en est la série de pronominaux qui jalonnent le récit et désignent en même temps l'*objet* à atteindre : s'accomplir... se connaître... se dire... s'épanouir... se libérer... se rencontrer... Le *sujet* est à lui-même son propre *destinateur* et son propre *objet*, signes de sa nouvelle autonomie. Il cumule une dernière fonction, celle de *destinataire*, le bénéficiaire de la quête étant le *sujet* lui-même, puisque ce bénéfice rejaille sur l'ensemble de la société comme l'envisage l'auteur qui propose diverses cautions, celle de G. Greer dénonçant la perversion masculine de la violence, et celle de K. Millet dans *La Politique du sexe* :

Les femmes [...] réussiront peut-être, si elles s'unissent, à arracher la moitié de l'espèce à la subordination millénaire et – ce faisant – à améliorer l'espèce tout entière. (Ibid., p. 210)

Comme dans les récits à *sujet* singulier, ces quatre premiers rôles se fondent en un seul actant : les femmes. Sans doute est-ce la source d'une dramatisation que B. Groult choisit de mettre à distance par l'humour ou l'ironie. Elle recense les *adjuvants* que sont certains écrivains féministes français – G. de Staël, G. Sand, S. de Beauvoir, A. Leclerc, E. Sullerot, F. Parturier... – ou américains – K. Millet, B. Friedan, M. Mead... –, des législateurs

comme Condorcet, de nouvelles lois, des mouvements féministes, le rapport Kinsey, la contraception... Elle énonce, voire dénonce les *opposants* : la passivité de beaucoup de femmes, la « misogynie d'appoint » qui est celle des femmes trop conservatrices, les hommes dans une écrasante majorité et, parmi eux, les écrivains comme H. Miller, N. Mailer, M. Leiris ou G. Bataille, la morale bourgeoise, Freud et l'Église... autrement dit tout ce qui constituait le *destinateur* de la femme asservie.

Dans cette nouvelle distribution des rôles, B. Groult perçoit un aboutissement possible, « un cri de vie [...] un nouvel espoir » (*ibid.*, p. 220), telles sont ses dernières lignes. L'émancipation, devenir de la femme comme l'indique initialement son suffixe, pourrait aussi être fait établi, réalité dans un avenir proche pour B. Groult qui, au moment où elle écrit, voit « toutes les conditions [...] réunies aujourd'hui pour qu'elles [les femmes] s'en délivrent [de leur impuissance] » (*ibid.*, p. 206).

Pour plus de précision, un autre récit reste à considérer, celui d'A. Leclerc. En effet, *Parole de femme* nous permet d'aller plus loin encore dans la mise en place de tels schémas actantiels.

Comme B. Groult, A. Leclerc raconte l'histoire des femmes à travers sa propre expérience, dit-elle en parodiant les grands autobiographes. « Je ne sais si je porte en moi la forme de la féminine condition » (1974 : 55).

Le sujet est parfois *je*, parfois *elles*, *elle* ou *nous*. C'est dans sa dimension collective qu'il nous intéresse ici, parce qu'il nous permet de dépasser une dichotomie simpliste qui apparaît dans l'évolution de la condition féminine telle que les écrivains précédents l'ont décrite. Certes, nous avons trouvé, parmi les *adjuvants* de la société traditionnelle, les modèles pa-

rentaux qui englobent les mères de famille ; certes, nous avons trouvé à l'autre extrémité, parmi les *opposants* à l'émancipation, le conservatisme féminin qui comprend ce que B. Groult appelle « le misogynisme d'appoint », mais, dans les deux cas, les femmes étaient présentées comme victimes d'un inévitable processus d'assujettissement. Le syntagme nous paraît juste, il fait disparaître le *sujet* dans le flou de l'impersonnalité. A. Leclerc, au lieu de réduire l'histoire des femmes à un manichéisme, entame contre elles un réquisitoire où elles deviennent aussi *destinateur* de leur propre soumission dans l'état initial :

Et nous nous plaindrions d'être des objets, alors que nous n'avons jamais rien fait pour être des sujets ? [...] nous avons accepté de taire tout ce qu'ils ne disaient pas, tout ce qu'ils ne pouvaient pas dire, étant hommes. (Ibid., p. 52)

Elle désigne, par là même, la voie de l'émancipation qui passe par la construction d'un *sujet* en quête de lui-même, alors que, dit-elle aux femmes :

[...] nous avons détourné de nous-mêmes notre regard, nous nous sommes méprisées aussi loin qu'on peut mépriser, nous nous sommes laborieusement et systématiquement gommées. (Ibid., p. 51)

Ce récit apporte un complément dans l'analyse du *destinateur* et permet de dépasser les causalités d'apparence. A. Leclerc, à travers toutes les questions qu'elle soulève, manifeste toujours cette même volonté de rupture en inversant les idées reçues, qu'il s'agisse de la manipulation du *sujet*, de la conception des relations amoureuses, sexuelles ou des valeurs en cours. Par cette accusation, elle radicalise les idées féministes et surtout accentue le phénomène de *déchirure*, voire de

schize, qui accompagne nécessairement la transformation du *sujet* qui s'émancipe. Elle cherche où « s'articule la dévalorisation de la femme et son statut d'infériorité » (*ibid.*, p. 42) et sa démarche la conduit au *sujet* lui-même.

Tant que nous n'aurons pas extirpé le poison qui est en nous, nous serons sans armes contre les empoisonneurs. (Ibid., p. 43)

L'amélioration du sort de la femme est donc régie par la rupture, soit la dissociation de deux fonctions à l'intérieur même du *sujet*: celle de *sujet* et celle de *destinateur*. A. Leclerc, en découpant ainsi les rôles accomplis en un même personnage, souligne le motif premier de la souffrance qui anime tous les récits d'émancipation féminins, on le voit, fortement pathémisés.

L'émancipation est transformation du *sujet* qui, lors d'une phase d'instabilité et sous les diverses influences suscitées, se scinde en rejetant la part culturelle de lui-même, produit de son éducation, et en cherchant à mettre au premier plan de sa quête la part de sa nature féminine qui reste à reconnaître: « ose ce que tu n'oses pas », dit H. Cixous avec des accents gidiens, « cherche le je » (Cixous, 1986: 50-51). Cette métamorphose est souffrance car, en vérité, imagine-t-on une chrysalide qui se déchire sans douleur?

En somme, que le *sujet* féminin soit singulier ou collectif ne change rien à la structure du programme narratif de la rupture qui s'érige en algorithme. Nous pourrions ici proposer les mêmes schémas actantiels pour tous. Les relations qui se modifient d'un schéma à l'autre le font selon les mêmes lois, sous les mêmes poussées: seuls varient les contenus. Si le *sujet* est singulier, les actants couvrent des acteurs individuels plus prégnants; si le *sujet* est collectif, les actants – no-

tamment *opposants* et *adjuvants* – nous permettent de situer le *sujet* dans un ensemble socioculturel plus vaste, avec des référents spécifiques à l'époque qui voit émerger ce genre de récit.

Par ailleurs, les deux traits que nous avons présentés comme pertinents dans le *récit d'émancipation féminin* se trouvent confirmés: la concentration des rôles sur le *sujet* en temps de *crise*, mais aussi la rupture au cœur de certains actants – qui ont désormais un rôle contraire ou ambivalent – comme signe de *rupture de l'ordre* établi. Le *récit d'émancipation féminin* est sur ce point bien différent du roman d'apprentissage canonique et masculin: le *sujet* rompt avec son premier *destinateur* pour s'y opposer, il se crée ses propres réponses et ses *adjuvants*. Nous pourrions dire que *l'émancipation est un apprentissage négatif* puisqu'elle consiste pour le *sujet* à rejeter ce que l'éducation a tenté de lui inculquer. Les acquis, dans tous les cas, sont ailleurs que dans les valeurs traditionnelles; ils se sont affirmés en toute autonomie dans la contestation de celles-ci et en rupture avec elle.

En décrivant les trois états du *récit d'émancipation féminin*, nous avons tracé un axe syntagmatique qui est le « chemin » de tous les sujets considérés. Mais, alors que le roman d'apprentissage suit une ligne continue, le *récit d'émancipation féminin* marqué par cette rupture parcourt une ligne brisée.

De plus, dans tous les récits, les divers états ne donnent pas tous lieu à des développements de même amplitude, en général c'est la glose autour de l'articulation de la rupture qui prime. L'état initial n'est là que pour signifier l'écart par la distance parcourue et justifier le besoin d'émancipation. Il sert de référence et s'avère indispensable à la compréhens-

sion de la seconde étape. Les motifs qu'il explore servent à comprendre comment le phénomène de *rupture* a pu avoir lieu ensuite et comment il a généré le récit même. Les valeurs qu'il recommande servent de repoussoir dans la construction des nouveaux objectifs du *sujet*. L'état final est parfois à peine évoqué, c'est le cas, justement, dans les œuvres d'A. Ernaux, parce que le propre du *récit d'émancipation féminin* est de rapporter les transformations du *sujet* au moment où l'axe se brise.

Cette structure, dans laquelle l'auteur se met en scène à titre individuel ou collectif, a donc une dimension biographique et par là même historique. Elle permet de rendre compte du *récit d'émancipation féminin* comme de celui d'une lutte du *sujet* accomplie dans « une certaine manifestation de liberté » (Greimas, 1986: 205).

Notre analyse pourrait alors compléter celle qu'A.J. Greimas regrette de ne voir reposer jusqu'alors que sur le conte populaire russe où sont établies « deux grandes classes » :

[...] les récits de l'ordre présent accepté; les récits de l'ordre présent refusé [...] Dans le second cas, l'ordre existant est considéré comme imparfait, l'homme comme aliéné, la situation comme intolérable. Le schéma du récit se projette alors comme un archétype de médiation, comme une promesse de salut. (*Ibid.*, p. 213)

D'autres récits pourraient encore illustrer ce parcours: *Les Voleuses de langue* de C. Hermann, *Speculum de l'autre femme* de L. Irigaray, *La Création étouffée* de S. Horer et J. Socquet, *Les Guérillères* de M. Wittig, *Les Parleuses* de M. Duras et X. Gauthier, pour citer les œuvres qui ont eu le plus grand retentissement dans les années 70.

Nous concluons sur une remarque lexicale. Le dictionnaire du C.N.R.S. définit la *rupture* comme un phénomène mécanique, soit la « fracture d'une chose solide en deux ou plusieurs parties sous l'effet d'efforts ou de contraintes trop intenses ». *Solides* s'appliquerait à ce monde stable qui met tout en place pour maintenir sa stabilité, son organisation; les *contraintes trop intenses* seraient celles subies par le sujet qui souffre trop pour les supporter plus longtemps; les *parties* qui en résultent figureraient l'éclatement du *sujet* sur les divers rôles du schéma actantiel. Stabilité et contraintes sont les composantes essentielles de la première étape. Le discours mêle toutes les phases de cet axe pour mettre en exergue les corrélations étroites entre une stabilité qui confine à la rigidité, au carcan, au dogmatisme et une instabilité, source de renaissance. Le *sujet* féminin qui s'émancipe paraît dangereux parce que c'est l'ordre qu'il met en cause comme s'en félicite le lectorat d'une époque où les auteurs féministes et leurs lectrices tissent ce qu'il convient d'appeler une *génération*.

Pour cette génération, cette mutation dans l'écriture correspond à la mutation qu'opèrent, dans les mœurs et les mentalités, les événements historiques qui constituent pour une part le génotexte du *récit d'émancipation féminin* en tant que référent extralittéraire, auquel on peut ajouter le référent intralittéraire produit par les textes fondateurs français ou étrangers qui se manifestent nombreux dans les phénomènes d'intertextualité. Au-delà de son acception *démographique* traditionnelle, le lexème de génération

nous renvoie donc tout autant à un fait *social*, selon la définition utilisée en sociologie et héritée de Mannheim. Mais il évoque aussi un fait *biologique* où génération signifie production du *récit d'émancipation féminin*. En somme, autour du parcours génératif de la rupture, se rassemblent des femmes qui se situent dans une même réflexion sur la littérature, la société, le temps, l'Histoire et le corps, essentiellement d'un point de vue synchronique. Le caractère de vie qui s'attache à cette génération ressort de cette dialectique énoncée par Ricœur pour souligner l'idée d'une « confrontation entre héritage et innovation » et « le choc en retour des mises en question » (1991 : 203). Nous y acquérons une idée du haut degré de conflit que suppose une telle rupture aux effets réfléchissants qui a fait la force de cette génération.

NOTES

1. Certes les opposants ont disparu et la fin du roman tient de l'utopie. Elle propose un modèle de société où l'individu est parfaitement intégré. Ce dénouement n'est pas sans rappeler le tableau idéal de l'Abbaye de Thélème ou la ferme de la Propontide où s'installe Candide. Dans ces conditions, l'apprentissage est garant du bonheur.
2. Pour Bakhtine, ainsi que pour Greimas, le voyage ou le déplacement joue un rôle capital dans l'acquisition des compétences. Werner, l'ami de Wilhelm, constitue une sorte de cas témoin. À la fin des années d'apprentissage, Wilhelm est transformé et épanoui alors que Werner, demeuré au service des affaires paternelles, est devenu « un pauvre diable ». Scène de la rencontre : p. 834.
3. La question a été abordée par les auteurs américains à propos des romans anglais des XVIII^e et XIX^e siècles.

4. M. Cardinal, de même que B. Groult, se plaint de n'avoir pu choisir les mathématiques considérées comme « pas féminin. Une fille qui fait des maths, c'était, paraît-il incasable », dans *Les Mots pour le dire*, p. 51-52.

5. Sur cette typologie des crises, on consultera utilement l'article de J. Guillaumin, dans « Méthodologie des recherches sur les crises », p. 224.

6. Nous décrivons cette variété dans un article intitulé « De l'usage fort récurrent de la rupture », publié dans la revue *Degrés*, automne 1996.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, M. [1984] : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, P. [1979] : *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit ; [1972] : *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève-Paris, Droz.
- CARDINAL, M. [1976] : *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1978 ; [1975] : *La Clé sur la porte*, Paris, Grasset, 1977.
- CHAWAF, C. [1981] : *Crépusculaires*, Paris, Ramsay.
- CIXOUS, H. [1969] : *Dedans*, Paris, Grasset ; [1976] : *La Venue à l'écriture*, dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.
- ERNAUX, A. [1981] : *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1988 ; [1974] : *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1984.
- GREIMAS, A.J. [1986] : *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F. ; [1983] : *Du sens : essai sémiotique*, Paris, Seuil.
- GROULT, B. [1975] : *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset.
- GROUPE D'ENTREVERNES [1984] : *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- GUILLAUMIN, J. [1979] : « Méthodologie des recherches sur les crises », dans *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, coll. « inconscient et culture », 1990.
- LECLERC, A. [1974] : *Parole de femme*, Paris, Grasset.
- MALLET-JORIS, F. [1970] : *La Maison de papier*, Paris, Grasset.
- RICŒUR, P. [1991] : *Temps et Récit*, t. 3, Paris, Seuil, coll. « points essais ».
- SULEIMAN, S.R. [1983] : *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., coll. « écriture ».



Aline Martineau 1992

Galerie l'Œuvre de l'Autre

Depuis sa fondation en 1987, la galerie **l'Œuvre de l'Autre** s'est donné tout à la fois le rôle de centre de diffusion de l'art actuel, de laboratoire, de lieu d'animation culturelle et de tremplin permettant une plus grande visibilité de l'Université du Québec à Chicoutimi. Grâce à sa grande variété d'activités, elle est un moteur puissant pour dynamiser les programmes de premier et de deuxième cycles en arts et contribuer ainsi au rayonnement culturel de l'Université.

Laboratoire de recherche, d'expérimentation et d'information qui permet aux étudiants d'art de voir et de mieux connaître ce qui se fait actuellement dans leur champ d'étude, la galerie alloue aussi dans sa programmation des espaces qui sont spécifiquement réservés aux étudiants, afin d'initier ceux-ci à tout ce qui entoure une exposition. Dans cet objectif, la galerie est depuis quelques années administrée par un conseil composé majoritairement d'étudiants désireux de créer une vitalité artistique. Ils expérimentent ainsi la gestion d'un lieu de diffusion, la conception et la promotion d'événements et l'encadrement d'activités nourrissant le débat sur l'art actuel.

Plusieurs étudiants finissants à la maîtrise peuvent exposer leur œuvre à la galerie et communiquer les résultats de leur recherche et de leurs réflexions sur l'art. Des professeurs utilisent pour leur part la galerie à des fins pédagogiques, en y présentant des exercices liés à des apprentissages spécifiques d'ordre théorique ou pratique.

Dans la poursuite de cette mission pédagogique, la galerie **l'Œuvre de l'Autre** s'intéresse à toute la communauté étudiante de l'Université. Elle participe, par exemple, à l'organisation d'activités qui sont produites de concert avec le Service aux étudiants de l'UQAC, notamment le concours inter-universitaire de photographie (finale régionale) ainsi que le concours de la couverture de l'agenda étudiant. Lors du déménagement prochain du secteur des arts sur le campus universitaire, la galerie espère pouvoir intensifier ce genre de collaboration.

La galerie est ouverte à toute expérience stimulante, que ce soit des *in situ* ou des *work in progress*. Elle n'hésite pas non plus à étendre son aire d'exposition à d'autres espaces de la région. Des artistes reconnus, d'anciens étudiants, des personnes participant à des échanges inter-universitaires et des professeurs du Département des arts et lettres ont fait partie de la programmation présentée au cours des dix dernières années. Des collaborations nombreuses avec des ateliers collectifs d'artistes tel *l'Atelier d'estampes Windsor printmakers forum*, *l'Atelier Presse papier*, *L'Oreille coupée* et *Estampe Sagamie* ont permis des échanges enrichissants et fructueux.

La galerie joue de plus en plus un rôle de partenaire lors de la tenue d'événements culturels ou scientifiques à caractère interdisciplinaire comme *Splendid's* de Genet, les *Rendez-vous du film sur l'art* et l'ACFAS. C'est à l'occasion de ces événements que les expositions « Selon Genet », « Rencontre » et « La Connaissance de Soi et de l'Autre » ont été présentées. En favorisant ces expositions thématiques, la galerie se propose comme lieu de diffusion, mais aussi comme lieu privilégié de débat public sur l'art, la littérature, le cinéma, le théâtre, etc.

La galerie **l'Œuvre de l'Autre** a su faire la preuve de sa pertinence et habituer le public à la qualité de sa programmation qui, depuis 1987, permet à celui-ci de voir ce qui se fait ici et ailleurs. Elle constitue un élément stimulant dans un cadre institutionnel et elle offre un « lieu naturel » où l'échange, la diffusion, l'interaction et la collaboration avec d'autres disciplines et d'autres organismes sont possibles.

Hélène Roy

De la sémiologie générale à la sémiologie musicale

L'exemple de *La Cathédrale engloutie*
de Debussy

Jean-Jacques Nattiez – page 7

Dans ses travaux, J.-J. Nattiez a souvent présenté le modèle tripartite de sémiologie musicale de manière théorique ou il l'a appliqué à des problèmes généraux (les notions d'objet musical ou la conception esthétique de Hanslick, par exemple). Dans cet article, il propose pour la première fois l'application de ce modèle à l'analyse d'un texte musical empirique, les quinze premières mesures de *La Cathédrale engloutie* de Debussy. Cette illustration est précédée par un exposé du modèle tripartite qui apporte quelques correctifs essentiels à ses formulations antérieures.

In his previous work, J.-J. Nattiez has often described the tripartite model of musical semiology in a purely theoretical fashion or, then again, he applied it to general problems, such as the notion of musical object or the aesthetics of Hanslick. In this article, he offers for the first time an empirical use of this model, applying it to a musical text, the first fifteen bars of *La Cathédrale engloutie* by Debussy. This analysis is preceded by a presentation of his tripartite model, in a new version with important improvements.

Lieux et attributs de la musique au temps des Encyclopédistes

Claude Dauphin – page 21

La théorie des formes en musique considère la répétition des séquences mélodiques comme technique d'imitation. La première occurrence de l'idée musicale équivaut à la présentation du modèle et toute récurrence totale ou partielle en constitue l'imitation. L'énonciation fragmentée du thème crée une figure d'emphase où la mémoire se plaît à opérer, à reconnaître le modèle, ses métaphores et ses métonymies. Dans quelle mesure cette théorie de l'imitation ontologique n'a-t-elle pas constitué la réponse des compositeurs au postulat de la belle nature que les académiciens des XVII^e et XVIII^e siècles ont prétendu étendre des Beaux-Arts à la musique ? Cette incontournable réalité stylistique des formes imitatives de la musique demeure peu évidente pourtant dans le discours musicologique. Toutefois, une lecture attentive des articles sur la musique de l'*Encyclopédie* et de leurs avatars oblige à repenser le rôle des esthètes des Lumières dans la conception du formalisme stylistique en opposition avec l'imitation référentialiste.

The theory of musical forms considers repetition of sequences as a form of imitation. The first occurrence of a musical idea provides the model and every complete or partial recurrence acts as its imitation. These fragmented thematic statements create a figure which memory enjoys, recognizing and comparing the initial model with its metaphorical and metonymical transformations. Was this theory of ontological imitation the answer composers gave to the postulate which oblige them to *imitate Nature*, an assumption ordained by XVIIth and XVIIIth centuries academicians ? Yet this unavoidable musical style, based on imitation, is not a widespread topic in musicological literature. Nevertheless, an attentive reading of the articles on music in Diderot's *Encyclopédie*, among others, compels us to reevaluate the aesthete's role, during the age of Enlightenment, and the opposition between the formalistic conception of music and its imitative counterpart.

Du plaisir de la musique : sens et non-sens Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792) Ghyslaine Guertin – page 37

La musique pour Michel-Paul Guy de Chabanon est une langue autonome. Elle n'a pas à se référer au langage des mots et encore moins à celui de l'image (peinture) pour faire sens. Chabanon refuse de concevoir le plaisir de la musique fondé sur la raison. Il reconnaît la richesse de l'imprécision sémantique de la musique instrumentale et partant le plaisir des sensations, le plaisir purement physique qu'elle suscite. Il s'est opposé aux esthéticiens de son époque ainsi qu'à Rousseau et à son ami Rameau. Cet article tente alors de cerner l'audace, l'originalité et la modernité de sa pensée.

Michel-Paul Guy de Chabanon considers music as having a language of its own. In order to make sense, it does not have to refer to words or pictures. Chabanon denies any musical pleasure to be derived from reason. He relies instead on the richness the semantic imprecision of instrumental music provides, and its ability to arouse purely physical pleasures. He was opposed to the aestheticians of his times such as Rousseau and even Rameau, a friend of his. This article is meant to underline the boldness, originality and modernity of Chabanon's thought.

Maurice Ravel : du texte au paratexte

Danièle Pistone – page 55

Des titres aux messages verbaux auxiliaires en passant par les dédicaces ou les épigraphes,

les partitions ravéliennes révèlent à travers ces paratextes bien des habitudes de ce compositeur. Plus la notation est cachée, plus la volonté est significative : Ravel a été fort sensible aux apparences, il a su étouffer les pulsions romantiques qui l'habitaient au profit de la forme et des langages à la mode, mais certaines de ces mentions traduisent étonnamment ses intentions profondes.

Through titles, dedications, epigraphs and other verbal messages, Ravel scores disclose, via their paratexts, a great deal about this composer's habits. The more cryptic the notation, the more the intentions are significant. Ravel was most sensitive to appearances. He managed to smother the romantic impulses that he harbored, for the sake of form and up-to-date language ; nonetheless, a certain number of these utterances unexpectedly give vent to his deeper motivations.

Une grammaire générative.

Au-delà des frontières du système tonal

Stéphane Roy – page 61

Les notions du stable et de l'instable sont au centre de l'ambiguïté musicale, phénomène en large partie responsable de l'émotion esthétique. Ce sont les piliers autour desquels s'articulent, à la réception, le caractère téléologique et la construction hiérarchique de certaines musiques. L'approche générative des Américains Lerdahl et Jackendoff, inspirée par le générativisme chomskien, permet de démontrer que ces deux grands archétypes, indissociables, transcendent manifestement les styles et les époques et peuvent ainsi constituer un dénominateur commun pour l'investigation esthétique des syntaxes musicales.

Stability and instability are at the center of the phenomenon of musical ambiguity, which is largely responsible for aesthetic emotion. They are the foundations on which, from the point of view of the listener, the teleological nature and hierarchical structures of many musical works organise themselves. The generative approach of the Americans scholars Lerdahl and Jackendoff, based on chomskian generativism, shows that those indissociable archetypes transcend epochs and styles, and may be considered as a common denominator for the aesthetic analysis of musical syntaxes.

Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie

Monique Desroches

et Ghyslaine Guertin – page 77

Les deux auteurs tentent de cerner les attitudes

qui président au processus du jugement de valeur en musique. Car le pluralisme d'expression tant du côté des musiques occidentales que non occidentales a démultiplié les critères quant à l'évaluation et à l'appréciation des musiques. Face à cette diversité, les auteurs questionnent la signification de l'expérience esthétique. L'originalité de l'analyse repose sur le regard croisé des deux disciplines, l'esthétique et l'ethnomusicologie, mettant ainsi en évidence la polysémie du signe musical.

The two authors attempt to delimitate the attitudes that preside over the value judgement process in music. Indeed, the plural forms of expression in western as much as in non-western music have led to a diversity of criteria for their evaluation and appreciation. Amidst this diversity, what is the meaning of the aesthetic experience? The authors put forward an original approach that combines two different perspectives, that of aesthetics and of ethnomusicology, and in so doing, outline the polysemantic dimension of music as symbol.

Faire parler la musique...

À propos de *Tous les matins du monde*
Jean Fisette – page 85

En se référant brièvement aux problématiques de base élaborées par les fondateurs de la sémiotique, l'auteur pose la question de la signification de la musique. Se fondant sur une position forte prise par Susanne K. Langer qui affirme que la musique constitue un « symbole inachevé », l'auteur entreprend de démontrer que l'œuvre littéraire représenterait un lieu privilégié où le symbole musical trouverait à se prolonger et à se réaliser dans un accomplissement symbolique. Cette position repose sur une conception peircienne de la sémiotique, le signe y étant précisément défini par son caractère virtuel et sa nécessaire réalisation à l'intérieur de différents processus d'avancées sémiotiques. Ces réflexions théoriques se fondent sur une analyse prenant pour objet *Tous les matins du monde*, récit de Pascal

Quinard, film d'Alain Corneau, musique de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais, interprétation de Jordi Savall.

Referring briefly to the basic notions elaborated by the founders of semiotics, the author asks the question of the meaning of music. Relying on Susanne K. Langer's assertions, that music constitutes an "unconsummated symbol", the author undertakes to demonstrate that literary works represent a perfect ground where musical symbols can find extension and symbolic achievement. This position rests on a Peircean conception of semiotics, where the sign is precisely defined by its virtual character and the necessity of its realization inside different process of semiotic accretions. These theoretical reflections are based on an analysis of *Tous les matins du monde*, a story by Pascal Quinard and a film by Alain Corneau, with music by Monsieur de Sainte-Colombe and Marin Marais, in its interpretation by Jordi Savall.

Sur les traces de l'oubli.

La mémoire au cinéma et le travail du spectateur
Diane Turcotte – page 99

Dans le film *Zercolo* (*Le Miroir*, Tarkovski, 1974), la mémoire domine le récit. Il s'agit d'une mémoire fragmentée et multiple où coexistent des temps hétérogènes dans une structure narrative elliptique et répétitive. Le spectateur, ainsi confronté aux lacunes du récit, réécrit le texte filmique en effectuant un double mouvement de poussée vers le monde et de repli dans le film. C'est donc à travers les différents liens qui se tissent entre le film et le spectateur que nous tenterons de cerner les mémoires plurielles contenues dans *Zercolo* : celle des personnages, celle du spectateur et celle du film.

In *Zercolo* (*The Mirror*, Tarkovski, 1974), memory dominates the narrative. It is a fragmented and complex memory, in which heterogeneous times are present in an elliptical and repetitive narrative structure. The spec-

tator, faced with gaps in the story, must rewrite the filmic text by moving both towards the world and the film. It is through these links established between the film and its spectator that the author will try to delimit the different memories at work in *Zercolo* : those of the characters, of the spectator and of the film itself.

La génération de la rupture :

le récit d'émancipation féminin
des années 70 en France

Françoise Parouty-David – page 106

Notre objet est ici d'utiliser la polysémie du terme de *génération* appliqué à la rupture pour caractériser les écrits féministes des années 70. D'une part, ils donnent lieu à une réflexion d'ordre générique : ces productions apparemment hétérogènes s'organisent en réalité autour d'un axe central de cohérence mis en évidence par le programme narratif de la rupture. Ce dernier permet de différencier le roman d'apprentissage canonique du récit d'émancipation féminin que nous considérons comme un genre. D'autre part, ils nous permettent de conclure à la reconnaissance sur le plan socio-historique d'une génération de femmes, auteurs et lectrices, aux exigences spécifiques en rupture avec la société qui les a conditionnées.

We will use the polysemy of the word "generation", as it relates to ruptures, to characterise feminist writing in the 70s. On the one hand, this writing gave rise to a reflection of a generic nature. The apparently heterogeneous productions of this period organized themselves around a central axis of coherence, that of the rupture. This narrative structure will in fact allow us to distinguish the canonical bildungsroman from the feminine emancipation narrative which we consider as a genre. On the other hand, it induces a socio-historical acknowledgement of a feminine generation, of authors and readers, particularly willing to find a new status in rupture with the society which had conditioned them.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Claude Dauphin

Musicologue et ethnomusicologue, théoricien et historien des pédagogies musicales, Claude Dauphin a fait ses études à l'Université de Montréal et à l'Académie Liszt de Budapest. Ses recherches concernent tout particulièrement les conditions d'apparition et d'évolution des archétypes stylistiques. Ses méthodes, à la fois historiques et analytiques, forment la base de sa volumineuse étude consacrée à *Rousseau musicien des Lumières* (Montréal, L. Courteau, 1992) et sont aussi vérifiables à travers son ouvrage d'ethnomusicologie *Musique du vaudou : fonctions, structures et styles* (Sherbrooke, Naaman, 1986). Il est professeur au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal.

Monique Desroches

Monique Desroches est professeure d'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et directrice du Laboratoire de recherche sur les musiques du monde. Elle y est aussi responsable de la Collection d'instruments de musique du monde. L'auteure est détentrice d'un doctorat de l'Université de Montréal et a réalisé des stages postdoctoraux aux Universités de Londres et d'Aix-Marseille III. Avec Jean Benoist, elle a réalisé un disque sur les *Musiques de l'Inde en pays créoles* (UMMUS 201), publié deux livres intitulés *Tambours des dieux* (1996, Harmattan Inc.) et *Instruments de musique traditionnelle de la Martinique* (1989, Éd. Bureau du patrimoine de la Martinique). Elle est aussi l'auteure de nombreux articles sur les musiques créoles et indo-créoles. Elle a codirigé, avec Ghyslaine Guertin, un projet du CRSH (1993-1996) sur les relations entre l'ethnomusicologie et l'esthétique.

Jean Fisette

Jean Fisette est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne et conduit ses recherches en littérature québécoise et en sémiotique dans le cadre du programme de Ph.D. en sémiologie. Spécialiste des études sur l'œuvre de Charles S. Peirce, il a publié, il y a quelques années, une *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*.

Poursuivant sa recherche sur les articulations entre cette sémiotique et l'objet littéraire, il a récemment publié *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*. Le présent article inaugure une nouvelle recherche orientée vers une poétique comparée : littérature et musique.

Ghyslaine Guertin

Ghyslaine Guertin est professeure de philosophie au Collège Édouard-Montpetit, et professeure associée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle est détentrice d'un doctorat en philosophie de l'Université de Montréal. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'esthétique de Glenn Gould et son interprétation. Elle a publié, en collaboration avec John P.L. Roberts, deux éditions des *Lettres* de Gould (Paris, Christian Bourgois, 1992 et Oxford University Press, 1992). Elle travaille à la réalisation d'une édition critique (Éd. Christian Bourgois) de la série radiophonique que Gould réalisa en 1974 sur Arnold Schoenberg.

Jean-Jacques Nattiez

Jean-Jacques Nattiez est professeur de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Considéré comme un des pionniers de la sémiologie musicale, il a publié *Fondements d'une sémiologie de la musique* (« 10/18 », 1975), *Musicologie générale et sémiologie* (Bourgois, 1987), *De la sémiologie à la musique* (Cahiers du Département d'études littéraires de l'UQAM, 1987) et *Le Combat de Chronos et d'Orphée* (Bourgois, 1993). Il a appliqué quelques-uns de ses concepts à Wagner (*Tétralogies - Wagner, Boulez, Chéreau*, Bourgois, 1983; *Wagner androgyne*, Bourgois, 1990) et abordé la question des rapports entre musique et littérature (*Proust musicien*, Bourgois, 1984). Il est également l'éditeur des écrits de Boulez et de plusieurs disques de musique de tradition orale (Inuit et Aïnou). Il publie un premier roman, *Opéra*, en septembre 1997 chez Leméac.

Danièle Pistone

Professeure de musicologie à l'Université de Paris-Sorbonne, directeur de la Faculté de

Musique de cet établissement de 1990 à 1995, rédacteur en chef de la *Revue Internationale de Musique Française* depuis 1980, responsable de la collection *Musique-Musicologie* des Éditions Champion (Paris), elle est actuellement Conseiller à la Mission Scientifique et Technique du ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Très intéressée par les relations entre l'art sonore et les autres sémiotiques, elle a consacré sa thèse au *Piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900*, anime un groupe de recherches consacré aux langues musicologiques et a fondé en Sorbonne un séminaire postdoctoral intitulé *Musique et Style*.

Stéphane Roy

Compositeur de musique électroacoustique, Stéphane Roy a reçu plusieurs prix de composition dans les concours nationaux et internationaux. Chercheur boursier, il a obtenu un doctorat en composition de l'Université de Montréal; il termine actuellement un Ph.D. en musicologie sur l'analyse des musiques électroacoustiques sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Stéphane Roy est chargé de cours en perception auditive à l'Université de Montréal.

Françoise Parouty-David

Françoise Parouty-David est maître de conférences à l'Université de Limoges. Sa thèse a pour titre *Le Récit d'émancipation féminin de 1968 à 1990 : un genre* (1993). Intéressée par la sociosémiotique, elle décrit, depuis, la *rupture* comme figure de la transformation et envisage les manifestations de cette déformation cohérente dans divers corpus. Elle coordonne le dossier de comptes rendus critiques des *Nouveaux Actes Sémiotiques* édités par les Presses de l'Université de Limoges.

Diane Turcotte

Diane Turcotte est enseignante en cinéma aux Collèges André-Laurendeau et de Saint-Jérôme. Elle a complété une maîtrise en études cinématographiques au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Son projet de recherche concerne l'esthétique et la pragmatique du film de mémoire.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture
 Volume 26, n° 1 : Sémiotique et Interprétation
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 17, n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
 Volume 17, n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
 Volume 17, n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
 Volume 18, n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
 Volume 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatouh Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
 Volume 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
 Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
 Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémiologie. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et sémiotique. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL

VERSION ÉLECTRONIQUE

Disquette 1,4/1,2 Mo ☐ Internet ☐
 Macintosh ☐ Windows ☐

Canada (T.T.C.) 33,04\$ (étudiants 17,09\$)
 États-Unis 34\$
 Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 13,64\$ (étudiants 7,98\$)
 États-Unis 17,09\$
 Autres pays 17,09\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « texte seul » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.